UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

GABRIELA GHIZZI VESCOVI

TRADUÇÃO COMENTADA DA POESIA PÓS-GUERRA DE SAMUEL BECKETT

CAMPINAS,

2020

GABRIELA GHIZZI VESCOVI

TRADUÇÃO COMENTADA DA POESIA PÓS-GUERRA DE SAMUEL BECKETT

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Gabriela Ghizzi Vescovi e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

CAMPINAS,

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

V63t

Vescovi, Gabriela Ghizzi, 1995-
Tradução comentada da poesia pós-guerra de Samuel Beckett / Gabriela Ghizzi Vescovi. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989 - Crítica e interpretação. 2. Língua portuguesa - Tradução. 3. Poesia. I. Siscar, Marcos Antonio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Commented translation of Samuel Beckett's post-war poetry
Palavras-chave em inglês:
Beckett, Samuel, 1906-1989 - Criticism and interpretation
Portuguese language - Translating
Poetry
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Mestra em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Marcos Antonio Siscar [Orientador]
Érica Luciene Alves de Lima
Annita Costa Malufe
Data de defesa: 18-06-2020
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-2913-7161
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/2754150580524408

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Érica Luciene Alves de Lima

Annita Costa Malufe

IEL/UNICAMP
2020

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

“[...] Nenhum pensamento de infância,

nem saudade nem vão propósito.

Somente a contemplação

de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.

Mas a vida tem tal poder:

na escuridão absoluta,

como líquido, circula.”

Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento do Mundo*, 1940.

"[…] Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better."

Samuel Beckett, *Worstward Ho*, 1983.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por conceder Bolsa de Mestrado que viabilizou esta pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, pela organização e pelo trabalho em prol das ciências humanas;

A meu orientador, Professor Doutor Marcos Antonio Siscar, por incentivar e guiar este trabalho, pelo olhar e pela compreensão;

À Professora Doutora Érica Luciene Alves de Lima, por compor as bancas da qualificação e da defesa desta dissertação, com leitura minusciosa, e por permitir o início do meu trabalho com a tradução;

À Professora Doutora Annita Costa Malufe, pela disponibilidade em fazer parte da banca de defesa e pela leitura crítica;

À Professora Doutora Julia de Vasconcelos Magalhães Veras, por fazer parte da banca de qualificação;

Ao João, a amigos e familiares que apoiaram imprescindivelmente o caminho até aqui.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma tradução comentada da poesia de Samuel Beckett (1906-1989), autor irlandês que escreveu diversas obras, explorando gêneros também diversos, entre peças dramáticas, romances, poemas, textos curtos e outros. O recorte selecionado para este trabalho abrange os poemas escritos em língua inglesa pelo autor após a Segunda Guerra Mundial, período que constitui sua fase criativa de maior produtividade e amadurecimento. Para viabilizar a leitura dos poemas e os comentários à tradução, a apresentação dos textos traduzidos para o português foi precedida por um estudo da poesia de Beckett, analisada a partir de três principais eixos: o primeiro abarcando as questões idiomáticas; o segundo, os gêneros literários e as temáticas; e o último, a poética do autor. A partir das ricas relações propostas por Beckett em suas produções, incluindo referências externas e internas à própria obra, trata-se de explorar uma característica fundante de sua escrita: a criação de uma leitura difícil, recalcitrante. Após o fim da Segunda Guerra, tal característica passou a se mostrar de forma mais surpreendente e inovadora, consoante às tendências modernistas, com textos que invariavelmente rumavam ao silêncio. Nesse sentido, a matéria de Beckett passa a ser não só a palavra, mas também as pausas, de modo que sua obra se constrói a partir de vazios, constitui-se deles. Explorando a circularidade do tempo, a finitude da vida, o fracasso do homem e de sua necessidade de comunicação, o escritor perpassa questões metafísicas e a ausência das respostas para tocar o universo mais íntimo do leitor, aquele que abriga sua dor.

Palavras-chave: Samuel Beckett. Tradução para o português. Poesia.

ABSTRACT

This thesis consists of a commented translation of the poetry of Samuel Beckett (1906-1989), Irish author who wrote several works, exploring also very diverse genres, such as dramatic plays, romances, poems, short texts, among others. The thematic approach selected for this essay comprises the poems written in English by the author after World War II, period that constitutes his most creative phase. In this work, the translation into Portuguese was preceded by a study of Beckett's poetry, so that both the translation and the commenting could be properly constructed. The study analyses the poems from three main axes: the first with questions concerning the languages; the second concerning literary genres and thematic; the third concerning poetics. Although it is not the only way of approaching this subject, it allowed an exploration of the complexity of Beckett's writing, including internal and external references, the convergence of form and content, and the creation of a difficult, recalcitrant reading — which are fundamental characteristics of his oeuvre. In turn, after the end of World War II, the concept of difficulties in reading started showing itself in a more surprising and innovative way, consonant with modernist tendencies, by proposing texts that always headed towards silence. In this sense, the author's matter becomes not only the words, but also the pauses, in a way that his writing builds itself based on empty spaces; it is constructed from them. Exploring the circularity of time, the finitude of life and the failure of man, the writer makes use of metaphysical questions and the lack of answers so he can touch the most intimate universe of the reader, where pain remains.

Keywords: Samuel Beckett. Translation into Portuguese. Poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa apresentar uma tradução comentada da poesia do escritor irlandês Samuel Beckett, acompanhada de estudo de sua obra poética. Optou-se por um recorte da produção do autor: foram objeto de análise e tradução os poemas escritos em inglês após 1945, fim da Segunda Guerra Mundial. Afinal, ao passo que o período da guerra marcou um hiato em sua produção criativa, seu fim simbolizou o início e a consolidação de uma nova fase na produção beckettiana: época de maior produtividade, na qual ele publicou obras em diversos gêneros, nos idiomas inglês e francês, e traduziu os próprios textos da língua materna para a outra e vice-versa. Ademais, a fortuna crítica do escritor caracteriza como produção mais madura o que teria sido produzido nesse período. Visando a objetividade, os poemas foram selecionados e organizados com base na versão mais recente da antologia *The Collected Poems of Samuel Beckett,* editada por Seán Lawlor e John Pilling (2012). O livro reúne poemas do autor escritos em versos, nos dois idiomas, além de poemas traduzidos por ele, ao longo de toda sua carreira.

A proposta de tradução da poesia de Beckett foi motivada por um trabalho anterior, realizado como monografia para conclusão do curso de Licenciatura em Letras (Unicamp), em que realizei uma tradução comentada de *Echo's Bones and Other Precipitates* (1934), primeiro livro de poemas de Samuel Beckett, com orientação da Professora Doutora Érica Luciene Alves de Lima. A monografia foi inspirada em disciplina sobre tradução de poesia, ministrada pelo Professor Doutor Marcos Antonio Siscar, em 2014, e em disciplina sobre tradução de língua inglesa, ministrada pela Professora Doutora Terezinha de Jesus Machado Maher, em 2015, na qual pude entrar em contato com os poemas de Beckett pela primeira vez. Ao explorar a obra beckettiana, especialmente a poesia, e a atividade tradutória, foi possível compreender a complexidade da leitura e da reconstrução dos caminhos criados por cada autor em cada um de seus textos, de modo que a tradução literária mostrou-se tarefa tanto desafiadora quanto inspiradora, quando compreendido o ofício também como uma arte.

Diante da descoberta pessoal, Beckett mostrou-se um autor particularmente desafiador, já que sua vida e obra são permeadas por questões idiomáticas. Seu bilinguismo e a autotradução são marcos dos mais importantes, nesse aspecto, mas cada texto revela uma trama de influências e referências, linguísticas e culturais, que agrega a

si mesmo camadas de (in)compreensão mais densas e mais relacionais, tornando a obra toda uma rede interconectada e multifacetada que demanda leituras e mapeamentos diversos para compreender o texto e, então, traduzir.

No entanto, por mais características comuns a toda obra que se possa elencar, contrastar os primeiros e os últimos poemas do autor permitiu a análise de mudanças expressivas quanto à forma, principalmente, e, em alguma medida, quanto à poeticidade dos textos produzidos, a exemplo das influências entre os gêneros literários e da linguagem utilizada — análise desenvolvida nos capítulos posteriores deste trabalho. Inicialmente, o autor era reconhecido por seu uso da linguagem verbal muito inspirado no modernista irlandês James Joyce, de quem foi se distanciando (literariamente), enquanto rumava ao seu próprio estilo. Beckett transcorreu diversos gêneros e, também na prosa, explorava a musicalidade, o ritmo e, desse modo, as pausas do texto. A forma como usava a linguagem verbal também se destaca no campo das peças de teatro, já que ele se consolida como expoente do teatro do absurdo abusando dos dêiticos, por exemplo, sem que haja referentes concretos de tempo ou espaço nas peças. Outras provocações também são propostas por Beckett ao criar textos cujo gênero é indeterminado — denominam-se apenas textos curtos —, e ao abusar da ironia procurando ressaltar as “falhas” dos meios em que circulam seus textos.

No caso da poesia, ocorreu o mesmo com o percurso de sua escrita. Partiu-se da dificuldade de delimitar o que deveria, ou não, ser considerado poema, além da recusa do título de poeta por parte do autor, para ingressar nas questões dos próprios textos. Não coube a este estudo uma problematização acerca dos critérios da edição usada como base, *The Collected Poems of Samuel Beckett* (2012); então, foram incluídos apenas os textos versificados[1], entendidos (de modo menos polêmico) como poemas. Considerando o recorte dos poemas versificados, escritos em inglês, após 1945, foi possível realizar o estudo a partir também do que se sabia sobre os mecanismos anteriores empregados por Beckett, nos poemas de sua primeira fase. Estrangeirismos e erudição deram lugar a um uso mais sofisticado e sutil da linguagem verbal, ainda trazendo à superfície a poeticidade, mas de forma tão ostensiva quanto discreta, em comparação aos poemas de sua juventude: versos curtos e entrecortados, repetições e aliterações, entre outros recursos, ganharam espaço na poesia madura. Nesse sentido, deve-se destacar a relevância de se estudar especificamente a poesia do irlandês, com

[1] Não há, no livro, justificativa dos editores para a seleção de apenas poemas em versos.

atenção para os próprios mecanismos e efeitos. Ademais, é importante ressaltar que, mesmo internacionalmente, há poucos estudos publicados especificamente sobre seus poemas, principalmente se o montante for comparado aos trabalhos que tomam como objeto sua prosa ou as peças. O único livro de crítica a esse respeito encontrado, tratando especialmente do tema, foi *Samuel Beckett: poet & critic*, livro de Lawrence E. Harvey, publicado em 1970, antes mesmo de a obra beckettiana ser completada. Então, esta dissertação buscou destacar também uma faceta de Beckett menos explorada entre a fortuna crítica, como um todo, e no Brasil — *o poeta* —, com um trabalho ainda inédito de tradução comentada da poesia pós-guerra do autor.

Para isso, não deixaram de se fazer presentes os questionamentos acerca das *tensões* referentes à literatura beckettiana, entre elas: o que deve ser considerado poesia na obra de Samuel Beckett? Como classificar textos curtos em prosa, com linguagem altamente poética? É necessário classificá-los? É possível dizer, ainda, que o autor tinha um projeto de escrita para sua poesia? Por que buscava se afastar do título de poeta? Teria sido Beckett um modernista? Pós-modernista? Em qual tradição se inseria? Irlandesa, inglesa ou francesa? Além dessas, outras perguntas emergem constantemente das autorreferenciações do autor, por exemplo, e de sua seleção de recursos. Guiaram este trabalho também os questionamentos acerca da relevância da poesia de Beckett frente a sua obra como um todo e frente às produções literárias do século XX. Ainda que nem todas tenham tido espaço neste trabalho, para desenvolvimento e aprofundamento, implicaram decisões a serem tomadas nos momentos da seleção de poemas e das traduções — e isso foi explanado mais detalhadamente no desenvolvimento desta dissertação.

Para que fosse realizado o estudo da poesia pós-guerra do autor, foram consultadas outras produções importantes, entre romances, peças e textos curtos, a fim de que fossem elaboradas, de forma mais ampla, as principais questões nas quais se funda a poética de Beckett, também buscando compreender o contexto dos poemas em questão. Logo, o estudo foi dividido em três principais eixos: o primeiro, e mais evidente, diz respeito aos idiomas, o bilinguismo e a autotradução; em segundo lugar, tem-se a problemática dos gêneros e da interdiscursividade, a que se acrescentam a predominância de um campo semântico e a recorrência de figuras ou elementos simbólicos; há, também, o esgotamento da linguagem verbal, junto à tendência ao silêncio, que permeiam toda a escrita do autor. Essas perspectivas claramente não

esgotam as possibilidades de leitura da obra, mas auxiliaram no processo de análise e interpretação dos textos.

O capítulo referente ao estudo da obra poética de Beckett inclui, também, breve biografia do autor, retomando suas primeiras produções, com enfoque na poesia. Há outras três partes, referentes a questões idiomáticas, gêneros e poética beckettiana, respectivamente. Na primeira, são explicadas as influências dos idiomas na vida e na obra de Beckett, bem como a forma como isso altera o status de seus escritos. Ademais, é evidenciado que a autotradução e o uso peculiar das línguas são usados não só como recurso, mas como modus operandi da escrita do autor, explorando de forma única determinados questionamentos literários do século XX. Por sua vez, as provocações de Beckett aos gêneros literários, bem como a reutilização dos próprios textos para criar novas obras, constituem também o modo de construção da escrita dele — a linguagem empregada por Beckett nos gêneros que atravessa apresenta também temas e figuras convergentes. Por último, explora-se a poética de Beckett, abrangendo o uso peculiar da linguagem verbal, que toma como matéria os sons, os signos e o silêncio, ressaltando o que há de ruidoso na língua e na sociedade, à luz do contexto histórico-cultural em que viveu. O tom pessimista e os questionamentos metafísicos, bem como a exploração da solidão humana, do isolamento do homem, fazem-se presentes, nesse sentido, como temas que se transmutam em forma do poema, na lógica e no raciocínio textuais. Fazem operar a máxima de Beckett segundo a qual forma e conteúdo são um só. Por fim, um capítulo conclusivo aborda possíveis encaminhamentos do trabalho e considerações finais.

2. A POESIA DE SAMUEL BECKETT

2.1. BIOGRAFIA

Samuel Beckett nasceu em 1906, na Irlanda, em Foxrock, onde cresceu. Conforme informações dispostas em *The Grove Companion to Samuel Beckett: a reader's guide to his works, life and thought,* editado por C. J. Ackerley e S. E. Gontarski (2004), em 1923, o escritor ingressou na universidade Trinity College, Dublin (TCD), momento em que iniciou seus estudos em línguas modernas, especialmente literatura francesa e italiana — influências atravessam toda sua produção literária. Escrevera seu primeiro livro de ficção entre 1931 e 1932, *Dream of Fair to Midling Woman*, o qual foi publicado apenas postumamente, em 1992. Em 1930, começou a lecionar francês na TCD; em 1932, mudou-se para Paris; em 1938, publicou *Murphy*, depois de 42 rejeições, e começou a escrever poemas em francês. Em 1939, visitou a Irlanda, e quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial, regressou imediatamente a Paris. Juntou-se à Resistência Francesa em 1941, ano em que James Joyce, autor conterrâneo de quem fora muito próximo, faleceu em Zurique. Em 1942, ele e a esposa, Suzanne Deschevaux-Demesnil, escaparam da Gestapo e se refugiaram no sul da França, em Roussillon; em 1945, juntou-se à Cruz Vermelha Irlandesa para cumprir a função de tradutor e intérprete, além de administrar os materiais da unidade (como um almoxarife) — nesse momento, foi alocado em Saint-Lô, na Normandia. Em 1946, após o fim da guerra, começou a fase mais fértil de sua produção criativa. Por um período de sua vida, Beckett viveu em Ussy-sur-Marne (França), morada que teve grande importância para sua criação enquanto escritor, pois lá foram escritos muitos de seus romances e peças, além de diversos *Mirlitonnades* (KNOWLSON, 2010, p. 18) — poemas curtos e concisos em que explora trocadilhos, expressões idiomáticas e a própria língua criando novos joguetes. Beckett faleceu em 1989, meses após a morte de sua esposa, Suzanne.

Segundo o crítico S. E. Gontarski, especialista em escritores de língua inglesa do século XX e um dos principais autores a compor a fortuna crítica de Beckett, em *A Companion to Samuel Beckett* (2010, p. 4), Beckett se transformou durante o período em que estudou na universidade TCD, aprimorando sua paixão por línguas e livros. Em Paris, em 1928, sob influência da vanguarda parisiense, o escritor passou a se aproximar de seu então mentor, James Joyce, cultivando a aparência e o estilo literário de Joyce, mas escrevendo um tratado sobre o modernista francês Marcel Proust (GONTARSKI, 2010, p. 4). A crítica Marjorie Perloff, em artigo publicado no mesmo livro, "Beckett

the poet", destaca que Beckett, enquanto jovem, era familiarizado com a literatura inglesa canônica, incluindo Shakespeare, Milton, Tennyson, Yeats, romances clássicos e poetas elizabetanos e vitorianos; posteriormente, quando na universidade, dedicou-se aos franceses e italianos, além da filosofia, acrescentando Dante, Spinoza, Descartes e poesia provençal, por exemplo, ao seu rol de influências — as quais estariam presentes até em suas produções mais maduras (GONTARSKI, 2010, p. 211). Foi após a Segunda Guerra e a publicação de *Watt* (1953) que Beckett passou a buscar certa oposição em relação ao estilo joyceano (GONTARSKI, 2010, p. 4), rumando ao empobrecimento, à recalcitrância, ao esvaziamento da linguagem.

Outro estudioso de Beckett publicado no mesmo livro, John Pilling (quem posteriormente editou a poesia completa do autor), em artigo intitulado "A critique of aesthetic judgment: Beckett's 'dissonance of end and means'" (2010), destaca:

> Questões de método, "dos meios e seus usos" ou, mais livremente, "começos e fins", para Beckett estavam intimamente ligadas a questões de gênero. No início da década de 1930, a questão da poesia exercitava o pensamento do autor mais do que qualquer outra. Esta era a área em que ele mais desejava obter sucesso, muito consciente do que Dante, Racine e Rimbaud (entre outros) haviam conquistado [...]. Beckett pensava em prosa ficcional, em sua manifestação "moderna" (como distinta do realismo do século XIX, matéria a que ele dedicou suas aulas para graduandos na Trinity College Dublin) como aspirante à condição da poesia através do poema em prosa, conforme se havia desenvolvido na França ao longo dos 50 anos anteriores (PILLING, 2010, p. 63).[2]

No caso da poesia, a vasta correspondência do autor, publicada em *The Letters of Samuel Beckett* (BECKETT, 2016a; 2016b; 2016c; 2016d), permite a identificação de certa negação do gênero. Ele não se identificava exatamente com o título de poeta, mas a questão de gêneros literários em sua obra é bem mais complexa que isso. Alguns de seus poemas não foram publicados, ou tiveram publicação restrita a revistas, de modo disperso, e mesmo assim, durante toda sua vida, Beckett escreveu poesia, construindo uma obra poética bilíngue. Ele começou a escrever poesia logo no início de sua carreira como escritor, em 1930, quando publicou seu primeiro poema, "Whoroscope", com o

---

[2] Todas as traduções dos textos estrangeiros citados no trabalho foram realizadas pela autora, salvo indicação em contrário. Os textos originais se apresentam em nota, conforme segue: "Questions of method, of 'the means and their use' or, more loosely, 'ends and means' were for Beckett intimately bound up with issues of genre. In the early 1930s the subject of poetry exercised Beckett's thinking more than any other. It was the area in which he most wanted to succeed, very conscious of what Dante, Racine, and Rimbaud (among others) had achieved […]. Beckett thought of prose fiction, in its 'modern' manifestation (as distinct from the realism of the nineteenth century, a subject he had addressed in his lectures to undergraduates at Trinity College Dublin) as aspiring to the condition of poetry by way of the prose-poem, as it had developed in France over the previous 50 years" (PILLING, 2010, p. 63).

qual ganhou um concurso literário organizado por Nancy Cunard, que lhe rendeu um prêmio e uma edição individual. Ao longo de sua vida, publicou apenas um livro de poemas, *Echo's Bones and Other Precipitates* (1934); os demais poemas foram reunidos em revistas, antologias ou coletâneas, a exemplo de *poèmes,* publicado em 1968 pela editora parisiense Les Éditions de Minuit. O autor inicialmente escrevia e publicava poesia usando a língua inglesa, mas já em 1946, publicou seu primeiro díptico de poemas, em inglês e francês, em coletânea intitulada *Poèmes 38-39*[3], apenas uma amostra do que viria a ser sua obra posteriormente.

Os principais poemas da primeira fase da poesia de Beckett foram "Whoroscope", "Cascando" e os pertencentes ao livro de 1934, entre os quais se encontram "The Vulture", "Alba", "Echo's Bones", "Sanies", "Serena", entre outros. Salvo "The Vulture" e "Echo's Bones", seus poemas eram mais longos, marcados principalmente pela complexidade e pela imposição de dificuldades na leitura. A crítica Marjorie Perloff, uma das poucas a se debruçar sobre sua poesia, destaca que os poemas de *Echo's Bones and Other Precipitates* tinham linguagem "intensamente joyceana", e apenas após a Segunda Guerra, ao escrever em francês, o autor conseguiu se esquivar disso (2010, p. 211). Os primeiros poemas publicados (ainda em inglês, apenas) destacam-se por sua erudição, com mistura de registros, estrangeirismos (italiano, alemão, francês), abundantes referências externas (Dante, Virgílio, Santo Agostinho etc.), aliterações e assonâncias, além de rimas internas, constituindo textos densos e complexos, notadamente "difíceis". Essa recalcitrância, por sua vez, é marca da obra beckettiana já presente em suas primeiras produções, e aparece também na poesia pós-guerra, entretanto os recursos utilizados passam a ser outros, e a linguagem erudita gradativamente desaparece dos poemas, dando espaço a outros usos da linguagem verbal, como analisado nas seções posteriores.

Conforme mencionado, um dos poucos estudiosos a escrever especialmente sobre a poesia de Beckett, talvez o mais importante, foi Lawrence E. Harvey, em *Samuel Beckett: poet & critic* (1970), no qual discorre sobre a obra poética à luz das influências do autor e de seus poucos escritos enquanto crítico literário e de arte[4]. A respeito da primeira fase da escrita beckettiana, evidenciam-se a complexidade da

---

[3] Apesar de não terem sido os primeiros poemas escritos por Beckett em língua francesa, foram os primeiros a serem publicados.

[4] Beckett apreciava muito as artes visuais, e os irmãos Bram Van Velde e Geer Van Velde, ambos amigos do autor e pintores, eram muito apreciados por ele; seu entendimento sobre arte também era consonante.

leitura e o caráter hermético desses primeiros poemas, devido à quantidade de alusões e à linguagem, que consiste no uso de um inglês "incorreto" e na "anglicização" do latim (HARVEY, 1970, p. ix; p. 42). Também é destacada a influência da obra de Descartes na produção de Beckett, uma vez que o conceito de movimento relativo é objeto de estudo do filósofo tanto quanto é ponto de partida, ou mecanismo, da obra beckettiana: o homem não se move, não chega a lugar algum (HARVEY, 1970, p. 15). Essa ideia pode ser observada no tom mórbido e desesperançoso que trespassa os poemas de *Echo's Bones and Other Precipitates* (1934), por exemplo, já que o conjunto é aberto por "The Vulture", cuja imagem principal consiste no voo de um abutre, e se encerra com "Echo's Bones", no qual é enfocada a carne tomada por vermes.

> dragging his hunger through the sky
> of my skull shell of sky and earth
>
> stooping to the prone who must
> soon take up their life and walk
>
> mocked by a tissue that may not serve
> till hunger earth and sky be offal

O próprio poema "The Vulture" (BECKETT, 1977)[5], acima, quase profeticamente, termina propondo o que pode ser lido como o fim do mundo, ou um cenário pós-apocalíptico em que "fome, céu e terra" serão apenas restos: só a partir desses fragmentos de morte será possível resgatar o que houve nas vidas (desgraçadas e condenadas) que por ali passaram. Esse tom pessimista e a temática metafísica se fazem presentes até nos últimos trabalhos de Beckett, com seu olhar acurado para a situação de condenação perpétua do homem à morte. No entanto, com a passagem do tempo, Beckett aderiu a novos mecanismos e recursos para tal. O autor passou a buscar cada vez mais o empobrecimento da língua e das palavras, o que chega a seu ápice em seus últimos textos. No caso do teatro, por exemplo, isso foi amplamente observado em *Esperando Godot* (*En Attendant Godot* [1952] / *Waiting for Godot* [1954]), *Fim de Partida* (*Fin de Partie* [1957] / *Endgame* [1958]), e *Dias Felizes* (*Happy Days* [1961] / *Oh, les Beaux Jours* [1963]), e depois em seus textos mais curtos, como *Acte sans paroles I* (1972), *Not I* (1973), *Quad* (1984) e *Mal vu mal dit* (1981).

---

[5] Uma tradução deste poema se encontra no Apêndice A desta dissertação (tradução minha).

> [...] ele tece uma nova unidade, complexa e mais refinada. A figura do tear está longe de ser uma imagem arbitrária. Não apenas em ‘Whoroscope’ mas em todos os seus trabalhos Beckett rejeita a rigidez formal (preferindo, por exemplo, o romance ao teatro, porque este impõe restrições formais maiores) em favor de uma organização menos óbvia e mais flexível que aproxima melhor o caos relativo da existência bruta. Em Beckett encontramos o paradoxo de um escritor extremamente consciente da forma e fortemente contrário à estilização (HARVEY, 1970, p. 62).[6]

A questão da estilização, nesse sentido, parece ter sido o ponto de partida para as principais mudanças na escrita beckettiana. A opção por escrever em francês[7], inclusive, foi justificada por uma suposta simplicidade da língua francesa, que estaria ausente na inglesa, como afirmou o autor em 1954 para o tradutor Hans Neumann, que havia perguntado se a escolha do francês tivera relação com o isolamento do gaélico na Irlanda.

> Desde 1945, eu escrevo apenas em francês. Por quê? A mudança não foi calculada. Mudei por mudar, para ver, nada mais complicado que isso, pelo menos aparentemente. E de forma alguma isso tem a ver com os motivos que você sugeriu. Eu não considero o inglês como uma língua estrangeira, é minha língua. Se há uma que é realmente estrangeira para mim, é o gaélico (Beckett apud GRAHAM, 2015, p. 164).[8]

A resposta de Beckett também revela sua relação com o gaélico, desconsiderado pelo autor, mas sua relação com os idiomas inglês e francês se revela muito mais consciente e planejada do que sugere o tom desdenhoso com que menciona a opção pela língua francesa. Anos antes, em correspondência para Axel Kaun (escrita em alemão), antes do início da Segunda Guerra Mundial, Beckett revelara a dificuldade de continuar escrevendo em inglês, comparando seu idioma a um véu que o outro precisa rasgar se quiser captar o que há por trás da linguagem, seja isso algo ou *o nada*. Para ele, era preciso tornar a linguagem porosa, esburacada, a fim de que fosse revelado o que há sob as palavras (1937). Já nesse momento, ele menciona a literatura desejável da não-palavra:

---

[6] “[…] he weaves a new and morerefined and complex unity. The figure of the loom is far from an arbitrary image. Not only in Whoroscope but in all his works Beckett rejects formal rigidity (preferring, for example, the novel to the theater, because the later imposes greater formal restrictions) in favor of a less obvious and more supple organization that better approximates the relative chaos of brute existence. In Beckett we find the paradox of a writer extremely conscious of form and strongly opposed to stylization” (HARVEY, 1970, p. 62).

[7] Os primeiros poemas de Beckett escritos em francês, do conjunto “SIX POÈMES”, foram divulgados pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, mas publicados apenas em 1946 (LAWLOR; PILLING, 2012b).

[8] “Since 1945 I have written only in French. Why this change? It was not deliberate. It was in order to change, to see, nothing more complicated than that, in appearance at least. In any case nothing to do with the reasons you suggest. I do not consider English a foreign language, it is my language. If there is one that is really foreign to me, it is Gaelic” (Beckett apud GRAHAM, 2015, p. 164).

> Para mim, está realmente ficando mais e mais difícil, e até sem sentido, escrever em inglês formal. E cada vez mais minha linguagem me parece um véu que deve ser rasgado para que se alcance aquelas coisas (ou o nada) escondidas atrás dele. Gramática e estilo! Para mim, parecem ter se tornado tão irrelevantes [...]. Uma máscara. É de se esperar que chegue o tempo, que graças a Deus em alguns círculos já chegou, em que o uso da linguagem será melhor onde ela for mais abusada. [...] Perfurar nela um buraco atrás de outro até que o que se oculta, seja isso algo ou nada, comece a transbordar — não consigo pensar numa meta melhor para o escritor de hoje (BECKETT, 2016a, p. 518).[9]

Nesse sentido, é importante avaliar a posição de Beckett em relação ao lirismo e a Joyce, já que sua experiência com a língua inglesa era muito pautada aos clássicos e comumente comparada à escrita joyceana. Conforme aponta Lívia Bueloni Gonçalves, especialista na prosa madura de Samuel Beckett, este alegara que Joyce "tendia para a onisciência e a onipotência enquanto artista", ao passo em que ele próprio lidava com a impotência e a ignorância (Beckett apud GONÇALVES, 2015, p. 66), características que se mostram definidoras do que veio a ser o conjunto da obra da segunda fase do autor. A afirmação também evidencia que a opção pelo francês não foi tão aleatória e desmotivada quanto se sugere, visto que a frustração com a língua inglesa já havia sido confirmada, e era latente.

Mais do que mudar de idioma ou escrever em dois idiomas, diversos críticos sugerem que o irlandês escrevia *entre* idiomas, assim como o fez com gêneros, meios, mídias etc., sempre transitando por entre essas fronteiras e atribundo à obra uma qualidade de trabalho eternamente em processo, como destaca Jenaro Talens, tradutor da poesia beckettiana, em prefácio (2018). Gontarski também destaca que a vida criativa do escritor foi marcada por um padrão de reinvenções em série[10] (2010, p. 4), de modo que ele "reaproveitava" sua própria obra para metamorfoseá-la noutra, de forma mais ou menos explícita, comumente em outros gêneros e meios. A história da publicação de *Echo's Bones and Other Precipitates* (1934) é um exemplo bastante representativo de como opera a literatura beckettiana, já desde seu início. O autor teve seu segundo livro, *More Pricks than Kicks* (1934), aceito pelos editores Chatu e Windus com a condição

---

[9] "It is indeed getting more and more difficult, even pointless, for me to write in formal English. And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart to get to those things (or the nothingness) lying behind it.Grammar and style! To me they seem to have become as irrelevant […]. A mask. It is to be hoped the time will come, thank God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused. […] To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through — I cannot imagine a higher goal for today's writer" (BECKETT, 2016a, p.518).

[10] "Such a collection, moreover, allows us to return to a central tenet of Samuel Beckett's creative spirit, a creative life marked by a series of reinventions, or better by a pattern of serial reinvention" (GONTARSKI, 2010, p. 4).

de que Beckett incluísse um décimo primeiro conto à coletânea; logo, escreveu o conto "Echo's Bones" (escrito em 1933, mas publicado apenas postumamente, em 2014). Os editores, contudo, recusaram terminantemente este último texto, alegando que era muito macabro e afastaria leitores, e publicaram o livro com apenas 10 contos. Após a frustração, Beckett escreveu o poema homônimo "Echo's Bones", que deu o nome também à coletânea *Echo's Bones and Other Precipitates* (1934). Além da autorreferenciação explicitada pelos títulos, a temática também está relacionada, e se funda numa referência externa de grande relevância para Beckett: o mito de Eco e Narciso, contado nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

Os poemas em questão também são permeados pelo campo semântico da morte, do que está oculto, típico da poesia de Beckett. Essa característica persiste até a última fase do autor: "[ele revela] tudo o que há de mais profundo e verdadeiro em sua própria experiência humana"[11], circundando sofrimento, luta, ignorância profunda, solidão e morte (HARVEY, 1970, p. 40). Enfocam-se o envelhecimento, o desvanecimento, o apodrecimento, a atrofia e o apagamento do homem (do corpo e da alma) etc., de modo que o tempo é considerado o grande vilão do homem. Esses temas persistem por toda sua obra, inclusive nas peças e novelas, que lidam em diversos casos com a existência humana que sobrevive à passagem do tempo e é revivida pelos fragmentos da memória que restam (HARVEY, 1970, p. 44). Harvey também destaca a percepção beckettiana de que "a maior parte da existência humana ocorre 'na superfície', como uma série de respostas automáticas desconectada, arrancada da realidade mais profunda"[12] (HARVEY, 1970, p. 37). Isso se associa à obsessão geométrica de Beckett pela forma circular: para ele a circularidade expressa estase (ausência de movimento), já que sempre se retorna ao mesmo ponto — isso reaparece em diversas obras posteriores, a exemplo de *En attendant Godot* (1952). Mesmo anos após a publicação de sua peça mais reconhecida, Beckett continuou usando padrões circulares e lineares para expressar, com essa combinação, a frustração de rumar à extinção (HARVEY, 1970, p. 116).

Com essa lógica, a repetição (integral ou parcial) se torna um recurso fundamental da escrita beckettiana, usada tanto no campo semântico quanto na estruturação dos textos (o que pode ser analisado dentro do texto e entre textos). É

---

[11] "Portraying all that is deepest and truest in his own human experience [...]" (HARVEY, 1970, p. 40).
[12] "[…] most of human existence takes place 'on the surface', as a disconnected series of automatic responses cut off from deeper reality" (HARVEY, 1970, p. 37).

preciso destacar, nesse momento, que a máxima de que forma é conteúdo será mais explorada posteriormente. Segundo Harvey, ele "incorpora movimento e estagnação na própria estrutura"[13] (HARVEY, 1970, p. 55). No âmbito dos poemas da primeira fase, apresenta-se, por exemplo, a transposição sonora do sentido, que é cada vez mais concretizada através de padrões, ecos e repetições — mesmo que não haja rima e ritmo regulares, necessariamente. Isso pode ser observado no poema "Alba" (BECKETT, 1977)[14], também incluído em *Echo's Bones and Other Precipitates*:

before morning you shall be here
and Dante and the Logos and all strata and mysteries
and the branded moon
beyond the white plane of music
that you shall establish here before morning

grave suave singing silk
stoop to the black firmament of areca
rain on the bamboos flower of smoke alley of willows

who though you stoop with fingers of compassion
to endorse the dust
shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across the tempest of emblems
so that there is no sun and no unveiling
and no host
only I and then the sheet
and bulk dead

Evidencia-se, nesse poema, a incorporação do ritmo pelas palavras e pelos versos, bem como os jogos sonoros com aliterações e as ambiguidades sintáticas. Isso se faz presente já desde sua primeira fase, mas evoluiu ao longo dos anos, e o ritmo passou a funcionar como ponto fundamental para a contrução dos poemas mais maduros. Os recursos em questão são também simbólicos em relação ao projeto literário de Beckett, como é o caso das repetições, que também se revelam muito importantes na poesia a ser

[13] "[…] incorporates movement and stasis into its very structure" (HARVEY, 1970, p. 55).
[14] Uma tradução de Alba se encontra no Apêndice A desta dissertação (tradução minha).

analisada e se expressam ao passo que o autor escreve seus textos duas vezes (uma em cada idioma), se não mais, quando explora a transposição de gêneros.

2.2. IDIOMAS E AUTOTRADUÇÃO

Após a Segunda Guerra Mundial[15], alguns aspectos da poesia beckettiana foram desenvolvidos, e outras características começaram a aparecer. Em relação à temática, Beckett ainda aborda temas metafísicos, com uma visão pessimista e desesperançosa, abordando a tentativa do homem de ressuscitar o passado perdido para reconstituir a si mesmo e a sua irremediável necessidade: a ânsia insaciável, a constante fuga, o nada ao qual precisa chegar. Os primeiros dois poemas publicados pelo autor são "Saint-Lô" (escrito em 1945) e "Antipepsis" (1946), marcados por questões biográficas (apresentadas junto às traduções comentadas). Após isso, além de poemas inseridos em seus romances, escreve o conjunto bilíngue "SIX POÈMES" e outros poemas nos dois idiomas. Essa segunda fase traz algumas características distintas das anteriores: ainda há a escolha pelo recalcitrante e pela complexidade apresentados nos poemas de sua primeira fase, mas, formalmente, Beckett opta por outros mecanismos para criar textos que provocam o próprio gênero e a própria linguagem. Nesse momento, a dificuldade dos poemas é construída através de um uso das palavras que tende à extrema simplificação, ou empobrecimento, esvaziamento, o que se mostra como questão fundante de toda a obra madura do autor.

Para analisar o uso do inglês adotado por Beckett a partir de então, o estilo do empobrecimento, é preciso primeiramente refletir sobre a questão idiomática em sua obra. O que inicialmente — nos poemas anteriores a 1945 — apresentava-se através de erudição, mistura de registros, arcaísmos e estrangeirismos, posteriormente se concretizou em uma produção bivalente e bidirecional, em que o autor escreve em inglês e em francês, às vezes misturando as línguas, às vezes traduzindo os próprios textos de um para outro idioma, sempre mirando um uso tão "simples" quanto possível da linguagem verbal, uso empobrecido e esvaziado, que criava a dificuldade da leitura

[15] Durante os anos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a impossibilidade de comunicação com amigos e família afetou profundamente Beckett, bem como o processo de fugir para o interior em busca de segurança e, posteriormente, tomar conhecimento das crueldades sofridas por pessoas próximas. Essa não comunicação, uma distância forçada que implicou mudança, impediu-o de falar com esses colegas distantes e, com o tempo, parece tê-lo impedido de conseguir falar, poder falar — falar. Com sua obra em construção, esse período representou um hiato em sua produção, e após isso Beckett começou a se revelar o poeta do silêncio e da ausência.

de outros modos. Isso se intensificou na busca de Beckett por esvaziar a linguagem verbal, subvertendo o meio escrito. A estudiosa de literatura inglesa Sinéad Mooney, no artigo “Beckett in French and English”, destaca o fato de que a adoção do francês como idioma de composição dos originais, após 1945, foi uma decisão consciente de Beckett a fim de alcançar a estética do empobrecimento (2010, p. 196). Para Mooney, também é importante destacar, o bilinguismo de Beckett e a autotradução alcançam papel central em sua obra, visto que a tradução passa a ser entendida também como modo de produção literária; essa atividade estaria inserida, desde os primeiros experimentos do autor com o idioma francês (seja na composição ou na tradução), no contexto do modernismo irlandês, em que o movimento “anti-revivalista” se empenhou em traduzir poesia dos idiomas pertencentes à Europa continental, a fim de que não fosse mais o galélico o objeto de suas traduções (2010, p. 199-200).

> Nas mãos de Beckett um procedimento oscilando entre auto-oclusão e autoenaltecimento, a autotradução tanto duplica quando abole o original ao comprometer sua originalidade. Ela coloca a figura obscura do tradutor contra a do autor — mesmo quando estão combinadas na mesma pessoa — e continua o repúdio aos apelos a um ‘sentido’ essencial recuperável, feito pelo trabalho ‘original’ de Beckett. Autotradução, então, não é apenas algo performado sobre o corpo inerte de um texto completo, mas constitui alguns dos efeitos mais característicos de uma obra atravessada por vozes alheias, cisões, assombrações, e simulacros (MOONEY, 2010, p. 199-200).[16]

Por exemplo, no caso da poesia pós-guerra, o conjunto de poemas “SIX POÈMES” já evidencia, desde o nome, a convivência entre os dois idiomas. Composto por três poemas em francês, sem tradução, e três outros em francês, também escritos em inglês, o conjunto parece inaugurar, no campo da poesia, o caráter bivalente da obra de Beckett. Não se sabe, inclusive, em qual idioma foram escritos primeiro (MOONEY, 2010, p. 201-202).

> O poema, ou o par de poemas, deixa o falante em seu estado dividido, assustadoramente duplicado, entre o seixo e a duna, entre um francês e um inglês que recusam a glosar um ao outro, mas insistem em diferir o significado ainda mais. ‘Three poems’/ ‘Trois poèmes’ se afastam do centro linguístico e cultural de cada língua e vão em direção a sua própria esfera bilíngue, abrindo um ao outro a sintaxe e o imaginário de sua língua, e em direção a um significado

[16] “In Beckett’s hands a procedure modulating between self-occlusion and self-aggrandizement, self-translation both doubles and abolishes the original by compromising its originality. It plays the shadowy figure of the translator off against the author — even when they are combined in the same person — and continues the repudiation of appeals to an essential recoverable ‘sense’ made by Beckett’s ‘original’ work. Self-translation, thus, is not merely something performed upon the inert body of a completed text, but comes to constitute some of the most characteristic effects of an oeuvre traversed with alien voices, splittings, hauntings, and simulacra” (MOONEY, 2010, p. 199-200).

> flexível, continuamente reanimado. Sua qualidade fronteiriça nesses poemas é um ponto central de articulação entre os universos linguísticos (MOONEY, 2010, p. 201-202). [17]

Os três poemas finais, apresentados nas duas línguas, são: “je suis ce cours de sable qui glisse” / “my way is in the sand flowing”; “que ferais-je sans ce monde” / “what would I do without this world”; e “je voudrais que mon amour meure” / “I would like my love to die”. Estes poemas trazem a movência da obra e alguns dos primeiros problemas para a tradução para o português: deve-se traduzir a partir de qual original? No caso de uma publicação, apresentar composição português-francês ou português-inglês, ou uma proposição trilíngue? Se trilíngue, a versão traduzida teria como ponto de partida os dois textos produzidos por Beckett? São diversas as possibilidades.

Figura 1 — “je suis ce cours de sable qui glisse” / “my way is in the sand flowing”

[17] “The poem, or pair of poems, leaves the speaker in his eerily doubled, riven state, between the shingle and the dune, between a French and English which refuse to gloss one another but insist on deferring meaning still further. ‘Three poems’/ ‘Trois poèmes’ pull away from the linguistic and cultural center of each language towards their own bilingual realm, opening the syntax and imagery of his language to one another, and towards flexible, continuously reanimated meaning. ‘Betweeness’ in these poems is a hinge-state between linguistic worlds” (MOONEY, 2010, p. 201-202).

je suis ce cours de sable qui glisse
entre le galet et la dune
la pluie d'été pleut sur ma vie
sur moi ma vie qui me fuit me poursuit
et finira le jour de son commencement

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurai plus à fouler ces longs seuils mouvants
et vivrai le temps d'une porte
10 qui s'ouvre et se referme

—

my way is in the sand flowing
between the shingle and the dune
the summer rain rains on my life
on me my life harrying fleeing
to its beginning to its end

my peace is there in the receding mist
when I may cease from treading these long shifting thresholds
and live the space of a door
that opens and shuts

118 SIX POÈMES

Fonte: Beckett, 2012.

Jenaro Talens, poeta e tradutor espanhol, solucionou o problema com uma edição trilíngue em *Samuel Beckett - Obra poética completa* (2018), publicada pela Ediciones Hiperión. Tanto os poemas em inglês quanto os poemas em francês estão presentes, apresentados de forma espelhada com a respectiva tradução para o espanhol; no caso dos poemas escritos nos dois idiomas, apresenta-se uma versão e a respectiva tradução (espelhada), seguida pela versão do outro idioma, também com a respectiva tradução. Ou seja, o tradutor, nesse caso, não parte dos dois originais para criar uma única tradução, ele produz duas versões distintas em espanhol, cada uma tendo partido de um idioma. No caso dos três poemas bilíngues, tem-se "je suis ce cours de sable qui glisse" traduzido como "soy um discurrir de arena que resbala", e "my way is in the sand flowing" como "mi caminho está em la arena que fluye" (p. 164-165); "que ferais-je sans ce monde" como "qué haría yo sin este mundo", e "what would I do without this world" como "qué haría yo sin este mundo" (p. 166-167); "je voudrais que mon amour meure" como "quisiera que mi amor muriese", e "I would like my love to die" como

"querría que mi amor muriese" (p. 168-169). A partir de versões distintas, o tradutor evidencia o caráter movente, híbrido, da obra:

> Se algo caracterizou, de fato, esse organismo vivo que constitui a escritura e a obra do velho irlandês, foi a coerência com que buscara, fosse qual fosse o gênero adotado (poesia, romance, teatro, cinema, rádio, televisão), construir uma espécie de objeto único e teleológico em progressão, seu próprio *Work in progress.* Uma obra que já em suas origens pôde assumir como própria aquela ideia que anos mais tarde T. S. Eliot resumiria em um dos versos definitivamente mais charmosos do quarteto *East Coker,* In my beginning is my end. Em meu começo está meu fim (TALENS, 2018, p. 10).[18]

Assumindo a obra beckettiana como uma obra em movimento, Talens não simplifica a obra, não resolve o que é deixado em aberto: ele mantém o que é deixado como dúvida, como ambiguidade, como espaço ou transitoriedade. Na prática, ele apresenta dois originais e (duas) respectivas traduções e, assim, coloca em evidência o caráter instável do texto.

[18] "Si algo ha caracterizado, en efecto, ese organismo vivo que constituye la escritura y la obra del viejo irlandês, ha sido la coherencia con que ha perseguido, fuese cual fuese el género adoptado (poesía, novela, teatro, cine, radio, televisión), construir una suerte de un objeto único y teleológico em progresión, su particular *Work in progress.* Una obra que ya en sus orígenes pudo asumir como propia aquella idea que años más tarde resumiría T. S. Eliot em uno de los versos más definitivamente hermosos del cuarteto *East Coker,* In my beginning is my end. En mi comienzo está mi fin" (TALENS, 2018, p. 10).

Figura 2 — Tradução para o espanhol de “je suis ce cours de sable qui glisse” / “my way is in the sand flowing”

je suis ce cours de sable qui glisse
entre le galet et la dune
la pluie d'été pleut sur ma vie
sur moi ma vie qui me fuit me poursuit
et finira le jour de son commencement

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurai plus à fouler ces longs seuils mouvants
et vivrai le temps d'une porte
qui s'ouvre et se referme

my way is in the sand flowing
between the shingle and the dune
the summer rain rains on my life
on me my life harrying fleeing
to its beginning to its end

my peace is there in the receding mist
when I may cease from treading these long shifting thresholds
and live the space of a door
that opens and shuts

164

soy un discurrir de arena que resbala
entre la duna y los guijarros
la lluvia del verano llueve sobre mi vida
sobre mí vida mía que me persigue y huye
y tendrá fin el día del comienzo

caro instante te veo
en el retroceder de este telón de bruma
donde ya no deberé pisar estos largos umbrales movedizos
y viviré lo mismo que una puerta
que se abre y se vuelve a cerrar

mi camino está en la arena que fluye
entre la duna y los guijarros
la lluvia del verano llueve sobre mi vida
sobre mí vida mía acosándome huyendo
hacia su inicio hacia su fin

mi paz está en la niebla que disminuye
cuando pueda dejar de pisar estos largos umbrales movedizos
y vivir lo mismo que una puerta
que se abre y se cierra

165

Fonte: Beckett, 2000.

No caso da tradução para o português, o recorte dos poemas escritos em língua inglesa fez com que não fosse necessária uma decisão como essa — seria diferente se a proposta consistisse em traduzir toda a poesia pós-guerra de Beckett (incluindo poemas em francês). Porém, a fim de não apagar o bilinguismo da obra com uma tradução unilateral, foi decidido que seria necessário manter as versões francesas dos poemas que as continham. Foi possível, então, propor uma tradução de uma língua para outra, sem que se omitissem esses traços tão importantes da obra em questão. No ato da tradução, os escritos em francês não foram usados como ponto de partida, afinal ainda que se apresentem aos pares, os textos em questão se sustentam como originais completos (em sua incompletude), de modo que os poemas francófonos foram consultados apenas para compreensão de imagens e reconstituição do contexto de produção — como já afirmado, contudo, não poderiam ser excluídos da apresentação dos textos traduzidos.

Conforme reitera Mooney, Beckett recusava a ideia de que traduções funcionariam como equivalentes desde quando traduzia apenas textos alheios, pois cada texto pertenceria a um universo linguístico diferente, com referências e possibilidades

distintas (2010, p. 203). É isso que ele explora em "Long After Chamfort", por exemplo, em que recria as máximas de Chamfort de forma satírica, ou o caso de "mirlitonnades in English", que se aproxima mais de uma criação de poemas curtos, com jogos de palavras e sons, a partir dos recursos que a língua inglesa oferece, com a mesma lógica e no mesmo sentido em que o havia feito com a língua francesa em "mirlitonnades", sem tentar reproduzir em inglês o que havia sido dito em francês. É preciso destacar, no entanto, o fato de que, na maioria dos casos, seus textos traduzidos não eram completamente distantes dos originais:

> A recusa da conservação dos pares é ela mesma um efeito importante, já que a tradução oscila entre um universo francófono reportado por uma consciência implícita do inglês ou inglês irlandês e um universo-espelho anglófono. Como as peças mais tardias, atravessadas por figuras fantasmagóricas que nunca de fato alcançam o status de personagens completos, a trilogia de romances se submete à condição de nunca de fato 'estar lá', resistindo misteriosamente à condição de incorporação completa, encenada em um tipo de escrita que nunca está de fato em casa em nenhuma de suas versões (MOONEY, 2010, p. 203).[19]

Mooney defende que a tradução não pode ser isolada, tratada como espaço literário inviolável, desligada de qualquer conteúdo político; afinal, sempre envolve interesses e negociação com os discursos culturais e ideológicos em que é produzida, de modo que não há inocência nas escolhas de palavras, registros ou textos a serem traduzidos. Para ela, as autotraduções beckettianas devem ser lidas no contexto das ansiedades nacionais irlandesas pós-independência, em que há o temor do hibridismo, como perda de autenticidade da cultura colonizada e contaminação de uma suposta essência que deveria ser recuperada. Ademais, a autora destaca que as versões de Beckett convivem com a ausência da plenitude, abolindo a noção de originalidade:

> Escrever tudo duas vezes, em Francês e em Inglês, significa que toda palavra, toda frase, é tanto mais quanto menos que si mesma; cada uma assombrada pelo fantasma de sua tradução potencial ou factual. [...] A autotradução nos textos mais recentes continua e complica o projeto em curso de encontrar uma sintaxe de fraqueza suficiente para encontrar a mania de qualificação que a escrita de Beckett manifesta a partir de *Watt,* para ser suficientemente *in*adequada às necessidades do corpo que envelhece, e exorcizar ainda mais a noção de uma

[19] "The refusal of parity conservation is itself an important effect, as the translation wavers between a francophone world reported on by an implied English or Hiberno-English consciousness and an anglophone mirror-universe. Like the later plays, traversed by ghostly figures who never quite amount to the status of full characters, the trilogy novels are about the condition of never quite 'being there,' uncannily resisting the condition of full embodiment, enacted in a kind of writing that is never quite at home in either of its versions" (MOONEY, 2010, p. 203).

> literatura servindo sem impedimentos uma realidade extratextual completa, potente e autoexpressiva (MOONEY, 2010, p. 203-207).[20]

Assim, fica evidente que a autotradução em Beckett, bem como seu bilinguismo, não constituem mera atividade, mas um modus operandi que viabiliza, de algum modo, que o autor apreenda em sua escrita a inadequação do mundo, o caos, as dubiedades, as ausências e o sentimento de não pertencimento, de incompletude. Não só na poesia, mas também em peças e romances, é possível relacionar o uso da linguagem verbal como transgressor nesse sentido, já que desafia as categorias em que seriam catalogados seus textos, sua obra e o próprio autor.

Logo, o uso do inglês no pós-guerra se aproveita de diversos deslocamentos, de modo que sua jornada de vida, marcada pela mudança de países e de idiomas, é refletida em um deslocamento também dentro da tradição literária. Tradutor e crítico, Rainier Grutman (2014, p. 3) destaca Beckett como um caso único de autotradução, devido à experiência prévia incomum do escritor como tradutor, à natureza de suas autotraduções e às línguas escolhidas para o trabalho, ambas dominantes no espectro político. No entanto, ele não foi apenas excepcional, pois subverteu as fronteiras entre original e tradução e entre o par de línguas:

> O fato de ele ter transformado sua obra inteira em um díptico, com painéis paralelos em cada uma das suas duas línguas, é o que faz dele uma espécie única. Por acelerar o ritmo de suas autotraduções ao ponto de se tornarem simultâneas, Beckett acabou por confundir as fronteiras entre original e réplica, criação e cópia (GRUTMAN, 2014, p. 4).

Nesse caso, reiteram-se as colocações de Mooney e de Harvey segundo as quais Beckett elenca como matéria justamente as dicotomias e o campo cinzento que separa seus opostos, além de usar isso como modo de escrita. Logo, faz-se elementar a busca por manter (ou recriar) as tensões e crises dos versos de Beckett, e para tal, tomo como exemplo o trabalho realizado por Adalberto Müller com a poesia de Emily Dickinson, por ele explanado no artigo "Costura & Sutura: traduzir e editar os fascículos de Emily Dickinson" (2018). De modo semelhante, reitero minha tentativa de captar e manter a

[20] "Writing everything twice, in French and English, means that every word, every phrase, is both more less than itself; each is haunted by the ghost of its potential or actual translation. […] Self-translation in the late texts continues and complicates the ongoing project of finding a syntax of sufficient weakness to meet the mania for qualification that Beckett's writing manifests from *Watt* onward, to be sufficiently *in*adequate to the needs of the ageing body, and to excoriate still further the notion of a literature unproblematically servicing a full, potent, and self-expressive extra-textual reality" (MOONEY, 2010, p. 207).

movência e a instabilidade da obra que traduzi, pensando nos conceitos de “costura” e “sutura” por ele usados.

> [...] o tradutor deve estar atento para aquilo que não se fecha no próprio texto (elipses, variantes, alternativas, rasuras), para a relação interna dos poemas dentro dos seus “conjuntos” (fascículos, maços, folhas etc.) e, ainda, desses conjuntos dentro de um contexto (histórico e/ou biográfico). Ou seja, deve ler (e traduzir) aquilo que permanece *latente* no texto, como potência. A isso damos o nome de sutura, inspirados na teoria da montagem cinematográfica (OUDART, 1977), que, por sua vez, se inspira na psicanálise lacaniana (MILLER, 1966). Consequentemente, operando sobre textos em que a significação é instável em função de sua própria materialidade, o processo de sutura permite que a tradução se transforme em diálogo com a alteridade radical que se enuncia nos textos, em suas variantes e alternativas. A sutura visa manter, no texto, o seu caráter de instabilidade (tanto semântica quanto material) (MÜLLER, 2018).

A respeito das edições de Emily Dickinson, ele destaca que a fragmentação, com lacunas, e a forma gráfica corroboram uma curiosa relação entre sentido e materialidade, criando uma instabilidade gráfico-sintático-semântica que torna difícil afirmar o que são poemas, o que são notas, o que são rabiscos, o que são fragmentos etc. (MÜLLER, 2018). No caso de Beckett, vê-se a mesma situação, mas assumi que a questão de como organizar, separar e traduzir os textos não seria minha incumbência: traduzi os poemas conforme estão dispostos em *The Collected Poems of Samuel Beckett* (2012), uma vez que certa instabilidade é respeitada pelos editores mesmo com o recorte dos textos em verso[21]. A questão é redobrada no momento da tradução em decorrência da presença de textos bilíngues, textos autorais traduzidos pelo próprio autor para uma e outra língua e de poemas publicados apenas em inglês ou apenas em francês. Nesse sentido, foi necessário estabelecer critérios similares para determinar o que seria ou não traduzido nesta dissertação, e o que seria ou não apresentado como original, e de que forma isso ocorreria — discutido no capítulo em que se apresentam os poemas traduzidos.

Seguindo tal proposta ou não, a relação de Beckett com o uso das línguas deve ser reproduzida, no sentido da linha de raciocínio de Müller a respeito dos poemas de Emily Dickinson:

> A publicação dos fascículos e dos manuscritos de Emily Dickinson tem levantado cada vez mais discussões em torno do caráter *movente* da escrita dickinsoniana. A questão que se coloca para o editor — e também para o

[21] Por exemplo, na edição de Lawlor e Pilling, consideram-se poemas trechos versificados extraídos de peças e romances, além de ser trazido, em comentários, histórico de publicação dos poemas em questão e a problematização acerca do que seria, ou não, publicado como poema.

> tradutor — é: como manter a coerência da obra sem violentar a sua movência? Como fazer com que aquilo que recusa manter-se estável, aquilo que quer manter-se na sua alteridade, possa ser lido, editado, traduzido? Há alguns caminhos ou modelos de edição. O primeiro modelo é o da apresentação de fac-símiles, os *Manuscript Books* (MÜLLER, 2018).

A sutura se apresenta como "possibilidade de fazer emergir" uma ausência (MÜLLER, 2018) — ausência esta que, conforme dito anteriormente, também é parte essencial da obra beckettiana. Mesmo selecionando apenas poemas em língua inglesa para traduzir, reitero a necessidade de trazer à tona o uso peculiar de Beckett da linguagem verbal, tendo a palavra, concomitantemente ao som, como matéria — provocação, empobrecimento, esvaziamento, substituição e convivência de idiomas, reprodução do estado de não pertencimento, sentimento de estrangeirismo. Diante disso, empresto também o conceito de Müller de obra em estado de "movência". Tal conceito pode ser definido como:

> [...] a) uma obra cujo "texto definitivo" não existe ou ainda se encontra em processo de discussão crítico-textual; b) uma obra que, ela mesma, internamente, questiona a sua própria existência enquanto obra, pois está fundada num gesto de "escolher não escolher"; c) uma obra vazada, porosa, cheia de lacunas, variantes, alternativas. Como mostramos, os processos de costura e sutura obrigam o tradutor a entrar no seio da discussão interpretativa (bibliografia crítica e biográfica) e também da crítica textual (estabelecimento do texto), convertendo-se ele também em um editor — tarefa que, como vimos, também é atribuída a qualquer leitor dessa obra (MÜLLER, 2018, p. 16).[22]

Nesse sentido, já que o díptico beckettiano propõe vazios a serem lidos muito subjetivamente, enquanto tradutora não devo impor estabilidade. A respeito da movência resultante da questão idiomática, busquei tomar decisões considerando que "o essencial é o uso relacional dessas línguas como matéria a partir da qual se dá uma experiência de escrita", conforme afirma o poeta, tradutor e crítico Marcos Siscar (2017, p. 10), em "Poesia no Contratempo: Samuel Beckett". No artigo, Siscar destrincha as peculiaridades do estilo beckettiano, o qual traria sempre as tensões das línguas e da linguagem verbal como elemento essencial de sua literatura:

> [...] em Beckett, eu diria, o texto soa em sua língua como se já fosse tradução. Ou seja, o "re" da reiteração faz com que, desde a primeira vez, o texto imponha uma reflexão sobre a tradução, sobre sua condição relacional. Impõe já à

[22] Para lidar com a questão dos gêneros em Emily Dickinson, Müller (2018) resgata Paul Valéry ("Poesia e pensamento abstrato", 1957) e alguns de seus pensamentos a respeito da comunicação verbal, segundo os quais há na poesia uma força que conserva a mensagem na forma do enunciado, e essa força seria criada pelo ritmo, que dita uma "oscilação entre o som e o sentido" (Valéry apud MÜLLER, 2018). O tradutor determina o que é poesia na obra dickinsoniana, então, a partir de ritmo, prosódia e rimas, além de pontuação, inversões e elipses (MÜLLER, 2018).

> singularidade supostamente primeira uma condição de *espaçamento* ou, como poderíamos acrescentar, na chave temporal, de *extemporaneidade*. Do mesmo modo, em outro nível, o re- da re-volta beckettiana contra a noção de atemporalidade ("poesia") se torna um elemento básico da passagem ao sentido, trazendo consigo o sentido da viagem (SISCAR, 2017, p. 17).

Reitera-se, então, o modo problemático com que Beckett se coloca em relação à poesia, de forma hesitante e resistente, sem que se assuma como poeta ou que assuma seus textos como poemas; o escritor estaria buscando uma colocação para além das categorizações de gêneros, mas negando, apenas, o que se intitula poesia — título que, de certo modo, ocuparia um lugar do que deveria ser superado ou evitado (SISCAR, 2017, p. 14-15).

Diante dessas (e outras) questões, Anitta Malufe (2011), estudiosa de Beckett e poeta, em "Ler, escutar: o tempo irreversível em Beckett", analisa como o autor se aproxima de um inglês não oficial e da língua falada em sua obra, de modo a se criar uma performatividade nos textos, o que ela chama de vocalização do escrito: cria-se uma partitura da voz, com igual importância de sua ausência.

> Samuel Beckett não suportava mais o "bom uso" das palavras. Dentro de seu projeto de uma literatura da não-palavra, sua escrita em prosa vai sendo tomada por uma língua sonora, cada vez menos significante e mais arrastada por fluxos de vozes entrecruzados, dissonantes. A ponto de termos textos que são verdadeiras partituras vocais. Para se ler Beckett, mesmo em silêncio, é preciso "ouvir vozes", ser conduzido por elas, e performar o texto. A ideia de performance implica uma determinada imagem de tempo: a do tempo irreversível da escuta ou do acontecimento. [...] O que sobressai é uma escrita que, seja nos ditos monólogos ou nas peças para TV ou rádio, seja nas narrativas curtas ou nas novelas, enfim, é uma escrita que trabalha cada vez mais com este material vocal. Vozes muitas vezes descoladas dos corpos. Vozes em off. Vozes encarnadas só em uma cabeça, em um crânio ou em uma boca. De todo modo, vozes, nas quais somos imersos, vozes que conduzem a nossa leitura, que nos conduzem em seu ritmo. É uma escrita atenta a isto, me parece, e talvez venha daí a presença constante do teatro em sua produção, a necessidade de explorar esta materialidade da voz. E de torná-la cada vez mais independente, mais autônoma, cada vez mais a protagonista dos textos (MALUFE, 2011).

No mesmo sentido do que afirma Harvey acerca do uso do inglês por Beckett nos poemas produzidos até 1970, a autora afirma que ele nunca escreveu em qualquer língua oficial. Mais que isso, ele se desloca dentro dos idiomas e desloca as vozes interlocutoras dos corpos a que pertenceriam. Em concordância com ambos os estudiosos, a crítica Susan Sontag, em seu ensaio "The Aesthetics of Silence", publicado pela primeira vez em 1967, afirma que Beckett emprega uma "linguagem cujas normas e energias provêm do discurso oral, com seus movimentos circulares e

repetitivos e sua voz essencialmente na primeira pessoa" (SONTAG, 2015, p. 37)[23]. Ademais, no prefácio do tradutor de *The Letters of Samuel Beckett — Volume II: 1941-1956* (p.xxxvi, 2011), revela-se que, ainda que não tenha tido o gaélico irlandês como língua materna, conforme menciona Graham (2015), um hábito cultural irlandês reforça uma característica bastante presente no uso da língua inglesa pelo autor: construir as frases escritas de forma muito aproximada da oralidade, com os acentos vocálicos determinando o significado — dimensão oral ilustrada pela omissão frequente da pontuação onde ela seria esperada, já que a pontuação natural para Beckett se pauta na respiração, muitas vezes — e frequentemente estando marcados apenas os pontos finais.

Isso demonstra o que Daniel Albright afirma em *Beckett and Aesthetics* (2003, p. 1): independentemente do idioma em uso, Beckett sempre buscava um mau uso do meio, criando um estranhamento, uma vez que fugia do uso óbvio e esperado do texto; o escritor optava pelo trabalhoso, o recalcitrante e o incorreto para subverter o meio e evidenciar sua inadequação. Ele desestabiliza as concepções de original e tradução, bem como de bilinguismo, da língua inglesa e da linguagem escrita. Assim, Beckett constituiu um trabalho em que a voz poética toma formas diversas, híbridas, que envolvem tradução e trânsito entre diferentes tradições e idiomas (MOONEY, 2010, p. 200). Por mais que a poesia pareça "não compartilhar o mesmo destino da obra desejada", e pareça ser colocada como contratempo (SISCAR, 2017, p. 16), há diversos textos beckettianos publicados como *textos*, normalmente em prosa, com uma linguagem altamente poética, a exemplo de *Textes pour rien* e *Still*, e isso igualmente constitui a "movência" da obra em questão — afinal, a não classificação dos textos curtos em prosa permitiria também a categorização deles como poemas.

Reitero a escolha pelo que é proposto na edição de Lawlor e Pilling enquanto coletânea da poesia de Beckett (em versos). De toda forma, não deve ser ignorado o fato de que os gêneros são constantemente provocados pelo autor, seus limites transgredidos rumo ao silêncio — ponto fundamental na literatura em pauta. Ao subverter a linguagem verbal escrita, por exemplo, as fronteiras entre os gêneros literários já não se fazem tão claras. Com essas escolhas e a partir delas, o autor criou uma obra complexa, amarrada, multifacetada, movente, repleta autorreferenciações e referências externas, trazendo à tona questionamentos sobre as certezas e incertezas do homem moderno. Isso

[23] Todas as traduções do artigo "The aesthetics of silence", de Susan Sontag, usados nesta dissertação são de João Roberto Martins Filho, em edição publicada como *A vontade radical* pela editora Companhia das Letras em 2015.

se dá formalmente, mas também nos enredos, na caracterização das personagens, no tom e no uso de imagens diversas que se fazem presentes nas peças dramáticas, nos romances e na poesia.

2.3. POESIA DO PÓS-GUERRA

Acerca da linguagem empregada por Beckett, Siscar analisa a complexidade de sua política de gêneros, reiterando a importância do trânsito interno para essa escrita porosa, fundada em tensões, aberta ao estrangeiro, "[...] feita de transições, de misturas, com seus veios de comunicação" (SISCAR, 2017, p. 11). Diante de tal esvaecimento dos limites dos gêneros literários, presente na obra madura do autor, destaca-se que "[...] o certo é que a "crise" é um *topos* da obra de Beckett e se manifesta na radicalidade de suas soluções de escrita, que são evidentemente muito mais complexas do que de uma simples diferença de gêneros" (SISCAR, 2017, p. 11). Nota-se nos textos de Beckett, afinal, redes complexas de referências internas e externas, bem como a presença de recursos estruturais e estilísticos que unem a poesia à prosa e ao drama. O eixo temático e a recorrência de figuras, por sua vez, num campo semântico predominante, permitem uma primeira compreensão das confluências dos gêneros textuais produzidos por Beckett. Nessa análise, também se observou a influência das distopias na obra beckettiana e, mais especificamente, nos poemas em questão, o que exerce papel importante não para a forma, mas no sentido mais amplo do conteúdo e do projeto dessa literatura.

Segundo o crítico literário Carlos Eduardo Berriel, utopias partem de um construto abstrato para criarem uma metáfora da história, mas são esgotadas pela própria perfeição ao implicarem uma "estática social". Sem a possibilidade de variação, a utopia impossibilita o desenvolvimento e a história (BERRIEL, 2005; 2016). Neste ponto, vê-se a face distópica: a distopia "é o espelho da suspensão da história; sua imagem é o exílio da humanidade, tornada resíduo, esta, pela razão enlouquecida", enquanto a utopia é estado completamente racional, construído como tal (BERRIEL, 2005). A sensação do isolamento, decorrente das práticas destruidoras da humanidade do século XX, é central e definidora na obra madura de Beckett, e, nesse mesmo aspecto, a realidade devastada e empobrecida, a (semi) paralisia, a tendência ao silêncio e o esgotamento — propostos pelo escritor — são formas de retratar o mundo que o cercava. Ao passo que Morus "simulava uma espécie de Inglaterra invertida" em *Utopia*

(1516) (BERRIEL, 2016), Beckett extrapolava a Europa de seu tempo, já invertida dos ideais coletivos, em tempos de guerra: se a distopia é "o pesadelo que se realizou" (BERRIEL, 2016) e se tem como matéria a crise, foi isto que Beckett escreveu.

É necessário reiterar o fato de que o autor não escreve distopias propriamente ditas, mas dialoga com a história de modo similar ao que fazem as representações distópicas (sempre em diálogo com as utopias), a partir de pressupostos que podem ser considerados paralelos. O autor irlandês, em seus textos dramáticos e em prosa, traz a convivência da impotência, da condenação e da espera, com reflexões e questionamentos sobre a própria existência humana. Sempre é construída uma atmosfera empobrecida, miserável, em que a linguagem é usada como forma de reiteração da vil realidade, inexplicada — e inexplicável. Persistem sofrimento, dúvidas, carência e, principalmente, dores de um isolamento vivido por imposição (mesmo que não explicitada). Levando o mecanismo ao extremo, o autor também produz peças com elencos, enredos e falas reduzidos ao máximo possível, como ocorre em *Actes Sans Paroles I* e *II* (1956) e *Quad* (1981), o que pode remeter à alienação geográfica, histórica e cultural decorrente do isolamento dos cenários utópicos.

O século XX evidentemente foi marcado pela destruição das grandes guerras, principalmente no contexto europeu. A Segunda Guerra Mundial maculou a história da humanidade — bem como o inconsciente coletivo e o sentimento individual — com a automatização da morte para a concretização do genocídio dos judeus, entre outros grupos minoritários. Não mais a salvação do herói, como na Primeira Guerra, mas agora o esgotamento do soldado anônimo, em meados do século, soma-se à destruição também da terra, da cultura e da história, através de uma sistematização desumana de alienação e assassinato. Houve perseguição, censura, genocídio, fuga e desespero: o medo e o horror instauraram-se na Europa ocidental. As vítimas se viram impotentes diante desse movimento, e, nesse sentido, houve grande dificuldade coletiva de apreender, compreender e registrar o que ocorreu na guerra, matéria muito influente na obra de Beckett.

Eleanor Bryce (2012), em artigo sobre a presença das distopias nas peças do autor, destaca como a observação desse ponto de contato pode ampliar o estudo do teatro beckettiano, examinando-o à luz de espaços negativos. Segundo Bryce, "[...] as melhores distopias comunicam-se com os significados mais profundos do que é ser uma

parte ínfima de uma civilização prolífica… e do que é ser humano”[24] (BRYCE, 2012). Isto, no caso de Beckett, é fundamental para a compreensão dos espaços vazios — sejam os cenários esvaziados, a ausência de um corpo cuja voz é ouvida, a linguagem gasta. Afinal, se a Modernidade já apresentava uma tendência ao silêncio e se Beckett já tendia ao esvaziamento da linguagem, isso foi potencializado.

As reflexões sobre a humanidade (social e individualmente) também são retomadas a partir de questionamentos sobre sanidade, segurança e liberdade, o que toca no segundo ponto destacado por Bryce: os paralelos com o Purgatório dantesco. No artigo, instaura-se o termo “distopia purgatorial” para caracterizar as peças teatrais em questão, e é importante mencionar, antes de explorar o termo, a relação íntima de Beckett com a obra de Dante Alighieri (1265-1321), e com grandes referências do catolicismo — mesmo que fosse ateu — e de autores de línguas românicas. Um elemento evocado por Bryce para ilustrar a hipótese foi a presença de vozes desprendidas de quaisquer corpos, a que ela chama “vozes *post mortem*”:

> A concepção de vozes post mortem, insatisfeitas com a morte e compelidas a manter seu comprometimento com suas experiências vividas, retoma uma noção similar da teologia Católica, em que a alma dos mortos que não pecaram o suficiente para justificar danação eterna no Inferno são, em vez disso, enviadas a um “terceiro lugar”, nem Paraíso, nem Inferno. Esse “terceiro lugar”, etimologicamente ligado a ideias de remoção de resíduos e sujeira, rituais ou cerimônias de purificação, e evacuar ou esvaziar as vísceras, é o Purgatório. (BRYCE, 2012).[25]

Para analisar a relação, é destacado o papel do espaço físico como questionamento conceitual imprescindível para a compreensão desse “terceiro lugar”, o Purgatório. Onde existiria, fisicamente? Bryce, então, cita Jacques Le Goff e seus escritos, segundo os quais o Purgatório religioso, de acordo com o catolicismo moderno, é mais um estado individual do que um lugar concreto descrito mais antigamente (Le Goff apud BRYCE, 2012) — mudança intimamente ligada à evolução científica e respectiva compreensão do universo físico, que levaram católicos a compreender como imateriais os espaços *post mortem*. Já é possível encontrar menções a Dante nas primeiras obras publicadas por Beckett, a exemplo de poemas pertencentes ao conjunto

---

[24] “[…] the best dystopias speak to the deeper meanings of what it is to be one small part of a teeming civilization… and of what it is to be human” (BRYCE, 2012).

[25] “The concept of post-mortem voices, not satisfied with death and obliged to continue engaging with their living experiences, recalls a similar notion from Catholic theology, where the souls of the dead who have not sinned enough to warrant eternal damnation in Hell are instead sent to a “third place”, neither Heaven nor Hell. This third place, etymologically linked to concepts of removing dirt and waste, ceremonial or ritual cleansing, and voiding or emptying the bowels, is Purgatory” (BRYCE, 2012).

Echo's Bones (1934). Ademais, ecos da *Divina Comédia* e da tripartição cristã do destino humano podem ser analisados em toda a obra mais madura. A espera por uma decisão objetiva entre paraíso ou inferno, a esperança da elevação espiritual, o desconhecimento do agente que alterará a realidade suspensa vivida no purgatório: são alguns dos paralelos possíveis com a obra madura do autor irlandês. A partir da proposta de Bryce, faz-se relevante considerar a necessidade de uma localização espacial para as distopias, bem como sua "relação de negatividade" para com as utopias: o questionamento sobre sua existência e localização circunda o entendimento de purgatório; e esse "terceiro lugar" parece só fazer sentido a partir da negação, na estrutura tripartida do destino *post mortem* previsto pelo Catolicismo — nem inferno, nem paraíso.

Por sua vez, a obra (e a vida) de Beckett é construída também nesse "entre-espaços" — no trânsito entre lugares, idiomas, gêneros —, o que reflete no sentimento de estrangeirismo e na crise identitária consequentes dessa vivência a partir das personagens da literatura beckettiana, por exemplo, as quais parecem se identificar, justamente, com a fronteira — nem lá, nem cá —, com um *não-lugar*. Aqui, então, o purgatório é entendido por Bryce como esse espaço do "entre", onde, então, estariam contidos os que não se enquadram (no céu ou no inferno) — lugar dos *outsiders.*

> Considerando a forma como Beckett usa os espaços, esse paradigma de uma alma atormentada torna-se bastante específico: o corpo está aprisionado, encarcerado, reduzido à imobilidade ou a um aspecto isolado, às vezes ambos, e a purgação ocorre através do esvaziamento substancial da mente, ou alma, na forma do discurso — mais especificamente em forma de histórias. Enfatiza-se, assim, uma espécie de tortura mental, em vez das agonias do corpo físico (das produções da primeira fase do autor). O Purgatório católico difere desse modelo também no sentido de que não há consenso sobre quem está encarregado das punições a serem sentenciadas — anjos ou demônios, as opiniões variam. Em um Purgatório beckettiano, tal problema não ocorre, visto que o espaço sacro do poder de controle está evidentemente vazio. Contudo, a presença de uma entidade onisciente e o sentimento arraigado de estar sendo vigiado, além do poder misterioso que mantém a realidade distópica, são elementos chave nesse paradigma (BRYCE, 2012).[26]

[26] "Considering Beckett's use of spaces, this paradigm of a tortured soul becomes quite specific: the body is imprisoned, reduced to immobility or an isolated aspect, sometimes both, and purgation comes in the form of the forceful emptying of the mind or soul in the form of speech, more specifically in the form of stories. The emphasis is thus on a form of mental torture, rather than the physical agonies of earlier writings. Catholic Purgatory also differs from this model in that it cannot quite agree on who is in charge of the punishments which are carried out in the space — angels or demons, opinions vary. In a Beckettian purgatory, this problem does not occur, since the sacred space, the space of the controlling power, is conspicuously empty. However, the presence of a perceiving entity and the pervading feeling of being observed, and the mysterious power which maintains the dystopian situation, are key elements in the paradigm" (BRYCE, 2012).

Além da questão espacial, a espera é um conceito importante para a compreensão da obra, pensando no purgatório (em que se espera a destinação ao céu ou ao inferno) ou na suspensão e na passividade dos membros das sociedades utópicas. Numa perspectiva distópica, por sua vez, pode-se entender a impotência do homem diante da Segunda Guerra, ou, mais genericamente, do homem do século XX, como elemento ampliado pelo autor; por exemplo, em *Esperando Godot,* Vladmir e Estragon não podem fazer senão esperar por Godot, que não sabem quem (ou o quê) é, se vem e quando — ou seja, não se sabe o porquê da situação em que estão, e é suspensa a autonomia individual a partir do momento em que a espera passa a reger suas vidas. Bryce, ao mencionar a espera, destaca que sua razão é vaga e desconhecida, “as personagens inseridas nesse espaço permanente de espera nunca sabem ao certo pelo que estão esperando, privados da solução” [27] (BRYCE, 2012). Na utopia, a angústia pela ausência de mudança não existe, já que a melhor alternativa para o funcionamento da vida já foi providenciada, racionalmente, pelo Estado — no caso de Morus, o Rei Utopos. Na distopia, por sua vez, a força da angústia é ampliada, tanto quanto a estaticidade do espaço: busca-se o alívio, mas são todos impotentes e incapazes de mudar a realidade presente. Não há nada a fazer; “[...] o *dis-topos* produzido é um lugar de opressão e tortura reminiscentes das mais típicas ficções totalitárias, onde um poder anônimo detém controle absoluto sobre os sujeitos”[28] (BRYCE, 2012).

Essa situação pode ser ilustrada por Bocca, personagem do *Inferno* dantesco (cantos XXXII, 44-5, e XXXIII, 1-2) a que Beckett faz referência desde seus primeiros poemas (até os últimos): “hors crâne” e “dread nay” (1977), por exemplo, partem de uma mesma imagem, uma visão aterradora (de Dante) da cabeça tagarelante de Bocca degli Abati congelado em Antenora (andar mais profundo do Inferno). A cabeça isolada, presa no gelo infernal, figura a impotência do indivíduo diante de um destino já traçado, por um ente maior. Além das menções explícitas, a situação reaparece, por exemplo, em *Dias Felizes* (1961)*,* em cujo cenário Winnie e Willie aparecem presos em buracos, até a cintura, condenados a uma semi-imobilidade e à solidão. Pensando na figura de Bocca, retoma-se, então, o papel da linguagem nesse cenário distópico de submissão: Beckett propõe uma língua esvaziada, simplificada, que seria — em forma de tagarelice ou não — a única possibilidade além do silêncio, ou a única forma de se buscar o silêncio.

[27] “The characters caught in this static space of waiting are never sure what they are waiting for, apart from relief” (BRYCE, 2012).
[28] “[…] the *dys-topos* produced is one of oppression and torture reminiscent of more typical totalitarian fiction, where an anonymous power wields absolute control over its subjects” (BRYCE, 2012).

A imagem de Bocca também se aproxima de um estereótipo de loucura (sujeito sem autonomia ou sanidade, fragmentado, despido do poder sobre si e até do próprio corpo). Por sua vez, Beckett não propõe personagens, de fato, loucas, mas é possível interpretar diversos diálogos como sugestivos questionamentos sobre as fronteiras entre a sanidade e a insânia, os limites da normalidade e da consciência. Peças mais curtas, textos em prosa curtos e alguns de seus poemas também assemelham-se a (ou incluem aproximações de) solilóquios, a exemplo da famosa peça *Not I* (1972), em que se apresenta uma boca, único elemento visível em um cenário completamente escuro, falando em ritmo frenético, do início ao fim.

> Hélène Baldwin, em investigação sobre a obra de Beckett à luz do misticismo cristão, defende paradoxalmente que um 'silêncio real' é expressado por 'enxurradas de palavras bem escolhidas' (Baldwin, 1981, p. 23) (…) Em ambos os casos, no entanto, as tentativas falham, e o desejo filosófico mantém-se inalcançado. Nossa visão difere no sentido de que a situação purgatorial não pressupõe um objetivo filosófico a fim de evocar um fio condutor de discurso. Em vez disso, o discurso é, por si só, o meio para o objetivo, algo de interesse no fluxo narrativo que é desconhecido tanto para quem fala quanto para quem pergunta (BRYCE, 2012).[29]

Diante disso, entre os dualismos trabalhados por Beckett, deve-se evidenciar o silêncio e a tagarelice como aliados na expressão de um mesmo sentimento: a perda dos referenciais da realidade (é real ou imaginação?). Soma-se a isso a questão da falibilidade da comunicação, que tange a dicotomia entre relações e reflexões superficiais ou profundas: não há comunicação, e o que se produz é discurso sempre circunstancial, raso e sem referencial; resta o isolamento e a (instável) individualidade — não há mais comunidade ou sociedade. Revela-se, assim, mais um "negativo" das realidades utópicas: a face distópica da obra beckettiana retrata o fim do elemento fundante das utopias, a *comunidade* — e, talvez, até da sociedade. Eis, então, o ponto mais importante da perspectiva distópica em Beckett: o isolamento do *eu*, nos limites físicos do crânio e nos limites imateriais da consciência, seria o extremo oposto da comunidade engajada na busca da felicidade, da *Utopia* de Morus, onde há comunicação (mesmo que de formas específicas predeterminadas).

---

[29] "Hélène Baldwin, in an exploration of Beckett's work through the lens of Christian mysticism, argues paradoxically that 'real silence' is expressed through "floods of well chosen words" (Baldwin 1981, p. 23) […] In both cases however, the attempts fail, and the philosophical desire remains unfulfilled. Our view differs in that a purgatorial situation does not require a philosophical objective in order to elicit a stream of speech. Instead, speech itself is the vehicle for the objective, something of interest in the narrative flow, which is unknown to both the speaker and the interrogator" (BRYCE, 2012).

Também é possível ressaltar que, tanto em Morus quanto em Beckett, os seres das respectivas realidades inserem-se em rotinas cíclicas e repetitivas. Conforme se assume, no primeiro, que esta proposição seria solução, os itinerários restritos e circulares aparecem, no último, como reflexo da deterioração da existência humana (mesmo que aqui também opere como a solução possível encontrada pelas personagens para aliviar a angústia do encarceramento). Ademais, Morus apresenta um mundo em que o utilitarismo serve como referencial, condenando o ócio veementemente e colocando como fim único, e último, a busca da felicidade — o que só poderia ser alcançado pela dedicação à liberdade e ao cultivo do espírito. Por sua vez, Beckett traz uma visão de homem que, num mundo distópico, também se pauta em atitudes que julga úteis para a busca de determinado alívio — muda, contudo, a escala da felicidade, já que no mundo distópico do autor irlandês, qualquer possibilidade de felicidade plena (e de buscá-la) foi esgotada. Em ambos os casos, também, não há ostentação, no entanto os habitantes da Ilha de Utopia não têm este desejo, enquanto as criaturas beckettianas não têm a opção. Por fim, no primeiro caso, o tempo é repetidas vezes mencionado como preciosidade (o que coaduna com a questão da utilidade), e a ilha toda é entendida como uma única família; no último, o tempo já não é mais palpável ou compreensível, mas um agente tão opressor quanto messiânico: insere as personagens num ritmo maçante circular e repetitivo — "responsável pelo desgaste físico e mental do homem (e de toda sua agonia)" (BERRETINI, 2004, p. 8) —, mas parece ser a única solução possível para quem vive uma realidade de permanente espera.

Pode-se perceber, então, a retomada da fugacidade do tempo como marca transversal e recorrente no retrato da realidade destruída e destruidora de todos os referenciais que trazem certeza e segurança ao homem ocidental moderno — consciência do tempo e do espaço, compartilhamento de experiências e autonomia. Triunfa a fragmentação de qualquer certeza e a impossibilidade de compreender a realidade. O homem de Beckett é um homem distópico, está condenado ao absurdo da condição humana, "desamparado num mundo hostil, adverso, sem sentido" (BERRETINI, 2004, p. 8); assim como o falatório evoca o silêncio, o movimento redundante evoca a ausência de movimento. Diante disso, o homem só pode tentar dizer a impossibilidade de qualquer comunicação ou relacionamento humano, e fracassa ao fazê-lo. Portanto, a realidade estática ilustrada pelas diversas produções de Beckett constitui, de fato, um espelhamento das realidades distópicas. Parte-se da devastação da humanidade para

construir o “não-lugar” em que o homem se encontra: não há mais tempo ou espaço, não há mais vida ou sanidade, há só o homem, preso em si e no vazio, isolado de qualquer possibilidade de mudança. A morte é iminente, mas não se concretiza, pois sem o tempo, tudo é suspenso — nega-se a morte, ao negar o tempo. Logo, sua face distópica também esgota a história, e, diante da necessidade de expressar-se e alcançar o outro, é isto o que deve ser dito. Só há mediação e angústia, mais nada — logo, funda-se a estética do nada:

> [...] a expressão de que não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar (BECKETT, 2016b).

Como isso se faz relevante no caso da poesia beckettiana do pós-guerra? É possível analisar a presença de diversas dessas questões, referentes às representações distópicas e aos romances e peças, nos poemas mais recentes do autor, por exemplo: o isolamento aparece no distanciamento entre o eu do poema e os referentes, entre linguagem e realidade, entre fala e memória, além das imagens evocadas pelas palavras a partir de vazios; a angústia se revela pela impossibilidade da comunicação, pela condenação ao isolamento e ao fracasso e pela falibilidade da memória; a impotência se revela em poemas que têm como enfoque o esvaziamento do corpo, o momento em que a vida deixa-o à morte; a suspensão histórica e cronológica também aparece através de distorções temporais e da descontextualização do que se propõe. Portanto, mesmo que negasse o título de poeta, criou poemas expoentes de sua estética. O poema “comment dire” (1988), traduzido por ele mesmo para o inglês como “what is the word” (1989), concretiza a angústia e a ansiedade geradas pelo isolamento, pela impossibilidade de lembrar ou de comunicar.

> folly —
> folly for to —
> for to —
> what is the word —
> folly from this —
> all this —
> folly from all this —
> given —
> folly given all this —
> seeing —

folly seeing all this —

this —

what is the word —

this this —

this this here —

all this this here —

folly given all this —

seeing —

folly seeing all this this here —

for to —

what is the word —

see —

glimpse —

seem to glimpse —

need to seem to glimpse —

folly for to need to seem to glimpse —

what —

what is the word —

and where —

folly for to need to seem to glimpse what where —

where —

what is the word —

there —

over there —

away over there —

afar —

afar away over there —

afaint —

afaint afar away over there what —

what —

what is the word —

seeing all this —

all this this —

all this this here —

folly for to see what —

glimpse —
seem to glimpse —
need to seem to glimpse —
afaint afar away over there what —
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what
what —
what —
what is the word —

what is the word[30]

A leitura do poema "what is the word" permite identificar diversos dos elementos propostos por Beckett, ao passo em que a impossibilidade de se resgatar uma palavra, uma ideia ou um objeto, que parece estar próximo do eu do poema, ilustra a aflição humana da existência no isolamento. Nesse sentido, o eu do poema está sozinho, sem alcançar qualquer interlocutor, qualquer frase que esclareça seu desejo e qualquer objeto que deseje. Ao mesmo tempo, esses desejos e a tentativa dessa formulação são também intangíveis para o leitor (ou um possível interlocutor no momento da enunciação). No poema, tudo está suspenso; tudo (quanto possível) é subtraído do texto. Há ainda palavras, ritmo, sentido possível; contudo, o referencial está perdido. Em segunda análise, pode-se observar também que o poema ilustra a subversão dos gêneros no sentido de que parece trazer falas em um diálogo, de um enunciador que nunca recebe resposta. Interrogações e demais pontuações são suprimidas, só restam travessões que marcam os cortes dos versos, as pausas, o silêncio "recebido" pelo locutor. Além disso, há a atmosfera distópica de um futuro irremediável e iminente de caos e solidão completa. Finalmente, e mais uma vez, não há nada que se possa dizer a não ser a necessidade de dizer a impossibilidade de dizer qualquer coisa.

> [a estética beckettiana] considera o ato artístico como a *expressão da impossibilidade de dizer o real*, ou como a *representação do fracasso da representação* [...] no seu último poema, uma vez mais, [ele traduz] sua obsessão: *como dizer*. Mas sem ponto de interrogação e sem esperança de *poder ou saber dizer*, como sempre (BERRETTINI, 2004).

Só há mediação, e a mente — as palavras no mundo de Beckett não preenchem o vazio absurdo da existência humana, mas ainda é preciso falar para que não seja preciso encarar a realidade nua e crua do abandono do homem. Como na guerra, o sujeito está

[30] Uma tradução deste poema consta do terceiro capítulo desta dissertação.

sozinho, é oprimido e sufocado, como Bocca encarcerado pelo gelo das profundezas do Inferno; condenado a si mesmo, isolado. A existência humana é despida de seu caráter social, histórico e cultural, de modo que o homem tem sua vida resumida a sobrevivência, subsistência. Assim, o lugar-nenhum de solidão e agonia criado por Beckett ilustra precisamente o fracasso humano: até em existir, o homem falha. Se não há mais referenciais, certezas ou objetividade, estaria abolida também a possibilidade de textos estáveis: tipos de textos sofrem inferferências constantes, a exemplo do que pode ser lido como uma tentativa de diálogo em “what is the word” — o eu do poema faz perguntas em busca de um termo de que não se lembra, sem resposta.

Nesse sentido, se Berretini ilustra a poeticidade da prosa de Beckett, Malufe (2011) analisa a performatividade da voz poética beckettiana: são demonstrações que reforçam as ideias da transposição de gêneros e da construção de textos literários que emprestam elementos de outros gêneros na escrita do autor. A esta dissertação coube analisar a presença desses procedimentos nos poemas, o que foi realizado individualmente nos comentários das traduções; inicialmente, tal hipótese pode ser ilustrada a partir do poema “one dead of night” (BECKETT, 2012, p. 209), escrito em 1977:

one dead of night
in the dead still
he looked up
from his book

from that dark
to pore on other dark

till afar
taper faint
the eyes

in the dead still

till afar
his book as by
a hand not his

a hand on his
faintly closed

for good or ill

for good and ill[31]

No poema, é construída uma atmosfera noturna, solitária e fantasmagórica para descrever a ocorrência de movimentos mínimos. Há proximidade entre o ritmo de sua poesia e de suas peças dramáticas, bem como de seus textos em prosa. Isso está presente na escrita de Beckett a partir das proximidades entre os gêneros, das áreas de contato e de passagens que parecem importadas de outros tipos textuais. Ademais, é possível observar tanto o silêncio quanto o ruído como construtores do sentido dos textos, a partir do alçamento de vozes para a construção da arte literária. No caso de “one dead of night”, parece haver certa influência também do conhecimento de Beckett a respeito de enquadramento, cenografia e cinema: ele explora, em vários de seus poemas, o enfoque e o enquadramento de fragmentos das imagens propostas, como na técnica do *zoom*, além da ampliação de instantes em momentos longos de observação, como faz o *slow motion*. Outros de seus poemas trazem enfoques similares e exploram diálogos muito similares aos encontrados em suas peças mais famosas, trabalhando com dêiticos e referenciais ausentes, com abundância de monossílabos e falas curtas. Assim, o autor consolida sua linguagem, a qual atravessa diversos gêneros e se manifesta em diferentes experimentações, explorando referências (internas e externas), percepções, sentidos e idiomas, e criando metáforas para as contradições do homem (e do mundo) do século XX.

[31] Uma tradução deste poema consta do terceiro capítulo desta dissertação.

2.4. POÉTICA

Enquanto tradutor e crítico, Beckett publicou alguns textos em que revelava sua concepção de arte e de processo criativo. Por exemplo, o escritor era bastante próximo dos irmãos Bram van Velde e Geer van Velde, artistas plásticos, e produziu ensaios críticos sobre as pinturas dos irmãos. Anteriormente, Beckett também havia publicado um ensaio crítico a respeito da obra de seu conterrâneo James Joyce. Em um de seus primeiros textos críticos publicados, "Dante... Bruno. Vico... Joyce" (1929), ele destaca as atitudes e procedimentos comuns aos quatro autores. Sua preocupação central é explicar a partir da divisão do universo entre macrocosmo e microcosmo a dificuldade do leitor moderno com o que viria a se tornar *Finnegans Wake*. Ele acusa o leitor hipotético de procurar apenas ideias, conteúdo e abstrações, sem sensibilidade ao particular e ao concreto. Para ele, o não entendimento em questão é causado pelo próprio leitor, que só estaria satisfeito quando forma e conteúdo estivessem tão dissociados que seria possível compreender um sem que fosse necessário buscar entender o outro (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 403). Beckett destaca que Joyce visa dessofisticar uma linguagem que foi abstraída ao limite possível, além de reforçar que forma é conteúdo e vice-versa — o que justifica a leitura relacional de sua política de gêneros e do campo semântico dominante em sua obra.

> Aqui forma é conteúdo e conteúdo é forma. Você reclama que isso não está escrito em inglês. Não está nem escrito, de maneira alguma. Não é para ser lido, ou não apenas para isso. Deve ser olhado e escutado também. Sua escrita não é sobre algo; é esse algo por si só... Quando o sentido é dormir, as palavras dormem... Quando o sentido é dançar, as palavras dançam (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 403).[32]

O argumento principal de Beckett esclarece o raciocínio imbuído em seus poemas, segundo o qual a forma está sempre relacionada de forma indissociável ao conteúdo. Em alguma medida, ele parece tentar distinguir a esfera das ideias e a esfera da arte (poesia), já que ambas se expressam através de linguagens, mas diferentes linguagens: para Beckett, a racionalização não compete à esfera da arte. A questão do sensível e do particular pode parecer distante da estética do ruído de sua poesia mais madura, e também se pode considerar o fato de sua escrita ser tão complexa e elaborada,

---

[32] "Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read — or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*... when the sense is sleep, the words go to sleep... when the sense is dancing, the words dance" (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 403).

pensada; no entanto, inicialmente, ele estava preocupado, sobretudo, com a recusa do intelecto e de suas manifestações, o que remeteria a uma suposta purificação da poesia.

Beckett parece dialogar com a tradição moderna de crítica ao lirismo que denota o subjetivismo romântico (o qual, por sua vez, evoca o canto, a música e as imagens): não propondo a abolição disso em torno de uma busca pela objetividade, mas utilizando-se das influências e da evocação de um ritmo e de imagens criadas pelas palavras, as quais revelam a impossibilidade da objetividade, já que o real é inalcançável e que a realidade só existe para o sujeito a seu modo — e nem para ele existe, pois não conhece o real, só sua percepção dele. Reivindica, assim, uma subjetividade não romantizada, ou a impossibilidade da objetividade diante da percepção individual da fragmentação e da impotência da memória e da linguagem. Dessa forma, o autor modela uma estética do fragmento e do ruído, do fracasso e do silêncio, uma vez que só há *nada* a dizer sobre o real, ao mesmo tempo em que é preciso dizer; mas, como registro de uma imagem no escuro ou um som distante, o ruído impede a limpidez e condena o sujeito ao fracasso. É criada sua estética do nada, do esvaziamento e do esgotamento, que revela a impossibilidade de se atingir a realidade. Nesse sentido, Andrade (2010) reitera que a matéria de Beckett é não só a sonoridade, mas também a natureza do processo linguístico, que exerce a mediação entre o sujeito e o mundo. É colocada em destaque a impossibilidade de reconstituição do referente pela linguagem, já que são reforçados os estigmas carregados por ela (ANDRADE, 2010); logo, o escritor irlandês reitera a impossibilidade da distinção entre forma e conteúdo, já que a falibilidade da primeira determina a abordagem do último.

Para Susan Sontag, Beckett domina a proposta modernista da busca pelo silêncio. Visto que a arte se renova a partir da destruição do que está legitimado (antigo), o modernismo cria o novo a partir do nada, rumo à antiarte, à negação de si mesma, ao vazio e ao silêncio. Este, presente como parte constituinte da obra ou elemento subentendido no texto, remete a ausência, negação e estase, conceitos que se inserem na temática beckettiana do *não poder dizer, não conseguir dizer*.

> [...] a arte deve tender à antiarte, à eliminação do 'tema' (do 'objeto', da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio. [...] Praticada em um mundo provido de percepções de segunda mão e especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista é amaldiçoada com a mediação. A arte torna-se a inimiga do artista, pois nega a realização — a transcendência — que ele deseja. [...] Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo

> (tácito ou aberto) à sua própria abolição — e, em última instância, à abolição da própria arte. [...] A exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); como um desmantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação — e, portanto, como uma agressão contra eles (SONTAG, 2015, p. 11-14).

Nesse sentido, o silêncio aparece como um elemento da obra de arte, o vazio genuíno (SONTAG, 2015, p. 11-14). A questão do silêncio em Beckett também se coloca em consonância com as problemáticas do isolamento e da mediação, situação que vê como inalterável, uma vez que o silêncio seria a única possibilidade diante da ilusão de qualquer troca com o outro, com o mundo. Mais que isso, a mediação excessiva torna a realidade irreconhecível; as falhas da memória tornam o passado inacessível; a desesperança apaga qualquer possibilidade de futuro — só há o abismo do aprisionamento em si, a falar sem referente e, assim, calar-se.

> [...] a arte do nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio. [...] Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*. Beckett expressou o desejo de que a arte deveria renunciar a todos os projetos adicionais por questões problemáticas no 'plano do exequível', de que a arte deveria aposentar-se, 'farta de explorações insignificantes, farta de simular ser capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de dar um passo a mais em uma estrada melancólica'. A alternativa é uma arte que consiste na 'expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo de expressar, além da obrigação de expressar'. De onde então provém essa obrigação? A própria estética do desejo de morte parece fazer desse desejo alguma coisa incorrigivelmente viva [...] supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência. [...] ([as palavras são abstrações que apenas grosseiramente] se baseiam ou fazem referência a particulares concretos). Por outro lado, a linguagem é o mais impuro, contaminado e esgotado de todos os materiais de que se faz a arte (SONTAG, 2015, p. 19-22).

A autora ainda reitera que o silêncio (ou o ruído de sua busca) não é uma forma de rejeição à linguagem, mas um uso elevado dela. Como mencionado, tagarelice, loquacidade e repetitividade também são formas de apelar ao silêncio, a exemplo do que se vê em *Dias Felizes* de Beckett — peça em que Winnie, protagonista, percorre os dias presa, buscando uma troca qualquer com o personagem Willie ou uma possibilidade de mudança, e para amenizar a angústia de seu isolamento, dispara a falar sobre assuntos banais.

> [...] o apelo contemporâneo ao silêncio nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem. Ele também significa uma altíssima estima pela linguagem — por seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca a uma consciência livre. Dessa avaliação intensa e ambivalente procede o impulso a um discurso que parece ao mesmo tempo irreprimível (e, em princípio, interminável) e estranhamente desarticulado, penosamente reduzido. Discernível na ficção de Stein, Burroughs e Beckett há a ideia subliminar de que seria possível falar mais alto que a linguagem ou persuadir-se ao silêncio (SONTAG, 2015, p. 35).

A linguagem verbal, nesse sentido, é agravante da agonia do artista moderno, pois seu instrumento de arte, sua matéria, é a palavra, elemento comprometido com seu referencial e alçado na realidade, em algum referente concreto. Logo, Beckett vê-se duplamente condenado: enquanto artista e, especificamente, como escritor. Diante de tal cenário, instaura-se o *fracasso* enquanto conceito essencial da literatura beckettiana. No universo colocado pelo autor, o homem é ser que busca compreensão e comunicação, mas está fadado à cegueira e ao isolamento, com possibilidades esgotadas; logo, só há o fracasso. Sontag completa, afirmando que "na verdade, a busca de expressão do inexprimível é assumida como o próprio critério da arte" (SONTAG, 2015, p. 39). Isso aparece em seus textos de diversas maneiras, através do mau uso do meio e da transgressão aos gêneros artísticos. A interdisciplinaridade, a criação de dificuldades de leitura, a submissão da palavra ao fluxo vocal na escrita, o esvaziamento dos lugares comuns e a tendência ao silêncio são alguns de seus mecanismos. Em algumas de suas peças, por exemplo, há a abolição do tempo e do cenário, de modo que os personagens não sabem onde estão, aonde vão, quem esperam, qual é a data, referenciais da passagem do tempo etc. Cada uma a sua maneira, as personagens parecem perdidas e rendidas à inércia do movimento cíclico, iminente e redundante da espera.

Em *Proust* (1931), uma das principais contribuições do autor irlandês para a crítica literária, ele demonstra o abismo entre evocação da realidade intuitiva, descontínua, sensível e emocional e o raciocínio lógico abstrato, construído trabalhosamente pela razão conceitual (HARVEY, 1970, p. 404). Nesse sentido, insistindo na metáfora do abismo, as noções de superfície e profundeza se fazem muito presentes no ensaio:

> A comunicação com outro ser, na superfície ou nas profundezas, não é possível. Tudo, salvo a "cosa mentale" é impenetrável. Amizade, um fenômeno do mundo da superfície, uma convenção social, é "como a loucura que sustenta uma conversa com os móveis da casa". "O artista, que não lida com as superfícies", que compreende que "não há comunicação porque não há veículos de

> comunicação”, sabe que “arte é a apoteose da solitude”. Para ele, “o único desenvolvimento espiritual possível se encontra nas profundezas... A única busca furtiva é escavatória, imersiva, uma contração do espírito, que descende”. O artista é ativo, mas de forma negativa, afundando da nulidade do fenômeno extracircunferencial ao sufocamento no centro do redemoinho (HARVEY, 1970, p. 404).[33]

Emerge uma temática (e um mecanismo) recorrente na escrita de Beckett: a tensão das dualidades entre profundeza e superfície, microcosmo e macrocosmo, arte (imaginação) e criticismo (razão). Para ele, o *eu* autêntico se revela ao passo em que o ser se adapta às mudanças temporais e espaciais. Harvey destaca que, segundo o escritor, nosso eu mais verdadeiro só pode ser resgatado ao escapar para a alienação mental, no sono ou na rara entrega à loucura desperta (1970, p. 408). Dessa maneira, o valor da profundeza — contato com o eu — só pode ser alcançado pelo artista quando ele encontra um refúgio, aceita o status de estrangeiro (estranho) e vive como um *madman* (homem louco). Isso resgata o não pertencimento, o estrangeirismo e o isolamento tratados na obra beckettiana, o que reaparece em seu uso das línguas e dos gêneros literários, além de reforçar a ideia de que apenas alguns homens podem ser artistas — os que são fadados a isso.

A partir dessa ideia, o autor condena a razão, uma vez que esta substitui o individual pela classe ou pelo genérico, de modo que a realidade é esvaziada e resta apenas abstração. Paralelamente, ele associa a memória voluntária à razão, por ser um adjunto dela; afinal, só permite resgatar o passado dentro do limite das impressões formadas conscientemente, o que seria tão arbitrário quanto a própria imaginação. Por sua vez, a memória involuntária permitiria que sujeito e objeto se unissem através da restauração do passado em sua totalidade emotiva e sensível. Isso permitiria que o *eu* passado e sua necessidade — ao mesmo tempo em que o objeto de desejo e sua qualidade de ser desejável — fossem resgatados e coexistissem, então, no presente: a essa reunião Beckett atribui o status de obra de arte. No caso de Proust (analisa-se especialmente *Em Busca do Tempo Perdido*), Beckett o classifica como não-racional, atribuindo valor positivo a uma estética dita sólida, por ser não intelectual, ou até por

[33] “Communication with another being, on the surface or in depth, is not possible. All save the ‘cosa mentale’ is impenetrable. Friendship, a phenomenon of the surfasse world, a social expediente, is ‘like the madness that holds a conversation with the furniture.’ ‘The artist, who does not deal in surfaces’, who realizes that ‘there is no communication because there are no vehicles of communication,’ knows that ‘art is the apotheosis of solitude’. For him, ‘the only possible spiritual development is in the sense of depth... the only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descente. The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn in to the core of the eddy” (HARVEY, 1970, p. 404).

ser anti-intelectual. Para o irlandês, a solução encontrada por Proust para a aflição da existência humana seria a *necessidade* — a projeção luminosa do insaciável desejo do sujeito. É insaciável nosso desejo de posse, e só queremos o que não pode ser possuído enquanto não é possuído, de modo que o amor anda ao lado da insatisfação (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 410).

Aqui, reitera-se uma posição recorrente na crítica realizada por Beckett: a de que o artista é distinto dos outros seres humanos, devido a sua necessidade de substituir o tédio de viver pelo sofrimento e os encantamentos de ser. Nesse cenário, seria a memória involuntária a catalizadora da experiência do ser, visto que permite o fim do sofrimento através de padrões de imagens de negação do tempo e da morte — nega-se a morte por causa da negação do tempo; a morte não existe porque não há o tempo. Beckett reforça, assim, sua verdade: de que estamos fadados à solidão, eternamente sozinhos e desprovidos de possibilidades de tomar conhecimentos do outro ou de nos tornarmos conhecidos por ele, consequência da inevitável mediação entre homem e realidade — e é isso que deve ser dito (retratado, elaborado) pelo artista, mesmo que nunca venha a ser comunicado. Eugene Webb, especialista nas peças do autor, analisando o modo beckettiano, destaca que não há "praticamente nenhuma esperança de mudança, seja porque a situação é inevitável por natureza, seja porque os padrões de hábito que a causaram e que lhe dão forma ficaram sólidos demais para admitir perturbações" (WEBB, 2012, p. 163). A respeito da própria prosa, no caso *O Inominável,* o irlandês reitera a desintegração completa, de que restara apenas o pó: "Nada de "eu", nada de "ter", nada de "ser". Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante" (Beckett apud ANDRADE, 2001).

Convém também analisar a menção de Beckett aos espectadores de sua obra, conforme analisa Harvey (1970, p. 431): ele alega que a audiência não deve ser uma preocupação essencial do artista, e a reação desse público se torna cada vez menos interessante para ele. O isolamento do homem, que implica o isolamento do artista, impede a comunicação com o espectador; ademais, a criação da arte seria resultado de uma obsessão por aliviar crises internas para expressar sua tensão. Analisando as pinturas de Bram e Geer van Velde, Beckett reforça seus ideais de que a arte é verdadeira apenas quando aceita a condenação humana ao encarceramento, estar encurralado em si. Apenas quando esse isolamento é aceito, uma pintura verdadeira surge, não motivada pelo desejo ou pela memória; logo, o valor da arte dos irmãos se

deve justamente a sua habilidade de aceitar essa condição, o que considera um dom — ao qual ele também aspira (CRAIG, 2016, p. xxxi).

A ideia de que a obra de arte é um objeto privado, inacessível e inexplicável, condiz com a valoração da não racionalidade, já que, nesse raciocínio, o artista deve representar as profundezas, não a superfície, de forma reflexiva e crítica diante do meio e da relação sujeito-objeto. Mais que isso, o artista deve aceitar a inacessibilidade do objeto, a qual culmina na ausência de relação entre sujeito e objeto, representando, assim, as condições que maquiam o objeto no tempo ou no espaço (Beckett apud HARVEY, p. 432). Harvey também destaca o apego de Beckett ao que constrói como natureza tripla do artista: somam-se a necessidade de privação à de preenchimento e à de realizar, o que associa às profundezas da natureza humana (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 433).

Em sua produção artística, enquanto escritor, Beckett recria tais condições humanas através da exploração de uma literatura da "não-palavra", através do empobrecimento da linguagem e da valoração do silêncio, o que pode ser observado em diversos de seus poemas posteriores a 1945. A impalpabilidade do objeto inviabiliza o *dizer*, já que o referente torna-se distante (até inexistente). Solidifica-se, então, a estética beckettiana do fracasso: para ele, ser artista é falhar como nenhum homem se propõe a falhar (HARVEY, 1970, p. 434). Afinal, apesar de não se poder dizer, persiste a necessidade de (tentar) dizer, o que acorrenta o artista a sua condenação: expressar-se não é mais possível; contudo, é preciso. No caso da literatura, Beckett sente-se duplamente condenado por a escrita pertencer ao domínio da razão, o que a caracterizaria como instrumento pouco adaptado às exigências da arte. Logo, seu bom uso seria *justamente seu mau uso*; ou seja, tornar ausência a presença e vice-versa, destruir o uso lógico até que o que está por trás — seja isto *algo* ou *nada* — possa ser tocado. Revela-se, então, a proposta principal de Beckett enquanto escritor moderno: transformar em arte a crise do homem enquanto ser isolado em si, diante do outro intangível e da necessidade de expressar a aflição solitária do isolamento. Tanto forma quanto conteúdo seriam eliminados, e a ordem das palavras não poderia ser significativa.

Assim, a arte seria negação da razão tanto quanto negação de sua maior ferramenta, as palavras, e isso condena o escritor ao eterno fracasso da busca (consequente da necessidade) por uma resolução de seu conflito interno. Beckett cria a

arte da não-expressão como forma de suprir sua ânsia insaciável por dizer, com uma sintaxe da fraqueza que julga como a única forma de expressar a inabilidade de expressar através das palavras — visto que não é "[...] acometido pelo dever de fazer [com sons ou cores]" [34] (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 435). Nesse sentido, o autor também revela que o trabalho de arte deve estar preocupado com a condição humana em seus aspectos universais — e não socialmente engajada —, pois não é útil, é apenas uma expressão do ser (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 436).

Ademais, é recorrente na obra do escritor o uso de referências ao corpo como grande fonte de sofrimento tanto quanto "como a fonte das mais convincentes metáforas do processo artístico genuíno"[35], conforme revelam os editores na introdução da compilação de cartas do escritor (CRAIG, 2016, p. lxvii). Reaparece, então, a ideia de Beckett do corpo humano enquanto limite da existência e fonte da condição do homem — e também do artista, duplamente condenado por saber-se condenado. Nesse sentido, é reforçada, também, a ideia da necessidade da arte, como necessidade de expressar o inexpressável, agora enquanto correlato de necessidades biológicas, a exemplo dos espasmos da defecação ou da ejaculação, imagens também recorrentes no imaginário beckettiano. É possível observar, em trechos de sua obra poética, essa teoria estética: à luz dela, observa-se a recorrência da influência dos sons e das imagens na construção de uma linguagem da não-palavra, na qual o que se faz presente é o que está ausente enquanto signo e enquanto referente.

Enquanto poeta da profundeza humana, ele parece trazer à página fragmentos de toda essa aflição do artista enquanto homem que precisa dizer o inexprimível. Destrói, então, a superfície da linguagem — que seria seu uso literal para fazer referência a objetos supostamente presentes e acessíveis —, revelando a inacessibilidade do homem à realidade objetiva e a impotência da linguagem. Logo, fracassa também o escritor. O artista precisa dizer o que não pode ser dito, e só lhe resta dizer que isso não pode ser dito, mas nem isso o artista consegue dizer, de modo que só restaria o *nada*, também arrancado dele por sua condição (de precisar dizer). Isso se expressa em diversos escritos do autor:

> [X] Desistir, mas já se desistiu de tudo, não é recente, não sou recente. Houve então uma vez alguma coisa. Vamos acreditar que sim, mas saber que não, nunca nada, a não ser

---

[34] "[…] one who is given to making with [sounds or colors]" (Beckett apud HARVEY, 1970, p. 435).
[35] "[The body] as the source of the most compelling metaphors of genuine artistic process" (CRAIG, 2016, p. lxvii).

> desistência. Por ter dito desistir fala-se em desistência, sem pensar. Mas digamos que não, quer dizer, digamos que sim, que houve uma vez alguma coisa, numa cabeça, num coração, entre as mãos, antes que tudo se abrisse, se esvaziasse, de novo se fechasse, paralisasse. Estamos tranquilos, depois de termos tido medo, e prontos para continuar, mais uma vez. Mas não há silêncio. Não, há fala, em algum lugar se fala. Por falar, certo, mas será que basta, para fazer algum sentido? [...](BECKETT, 2015b [1955]).[36]

Em *Textos para Nada,* como se vê no trecho acima, a crise agônica faz-se presente junto ao desejo fracassado de fazer sentido. Ao ver a própria condição, o narrador, como o artista, está fadado: distingue-se dos outros homens e percebe que não os pode alcançar, nem pode ser alcançado por eles; não pode também tocar o outro, por vê-lo apenas em si, e não pode ser visto ou entendido. Seu sofrimento é genuíno e não racionalizado em sua obra artística, que assume a desordem e a ausência do intelecto atuante como única forma possível, uma vez que a matéria usada para expressar essa angústia do isolamento é também impossível de organizar e racionalizar. Assim, para Beckett, o escritor precisa dizer que não consegue dizer, tanto quanto precisa dessa necessidade insaciável — a mais profunda natureza humana.

No caso dos poemas escritos por Beckett no período pós-guerra, as palavras não permitem alcançar seus referentes e não esclarecem a imagem do suposto objeto referido; quando há perguntas, não há respostas — é o silêncio da ausência de lembrança, de resposta, o silêncio da ruptura do esforço para o resgate, que constitui a obra, ao mesmo tempo em que imagens e sons se cruzam de forma também ruidosa para a construção de sentido. Ao mesmo tempo, são as palavras, como são usadas, que criam a realidade referida, já que esta é ainda mais inacessível ao interlocutor. De forma minimalista, são os fragmentos e as pausas os elementos que compõem essa pararrealidade distópica em que não há possibilidade e viabilidade de comunicação de fato, ou em que a memória e sua falta impedem a recuperação do que se tenta tanger — seja uma imagem, uma lembrança, uma visão presente ou passada, ou o próprio discurso a ser proferido, a agonia dupla do artista.

No caso dos textos curtos mais recentes na obra de Beckett, Gonçalves destaca a presença do tema do confinamento: "Os personagens são apenas recordações de um passado remoto que ele não pode mais configurar. Seu espaço é 'outra redoma' e ele pensa na possibilidade de estar dentro de uma cabeça, a 'masmorra de marfim'" (2015, p. 10-11). A temática do aprisionamento na mente é recorrente na obra beckettiana, e

---

[36] Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, publicada como *Textos para nada* pela editora Cosac Naify em 2015.

isso se aplica também à realidade dos poemas: alguns deles parecem se construir justamente a partir de lembranças (e a falta delas) e da tentativa de se referir à realidade.

Também há certo diálogo com os sentidos da percepção do homem, os quais podem ser lidos como elementos fundantes dos poemas mais tardios do autor, e isso permeia também a questão da perda da corporalidade por parte das personagens. Para Gonçalves, "a perda do corpo associa-se à perda de identidade e o narrador passa a duvidar da autonomia de sua fala" (2015, p. 71). A descorporalização e o questionamento da própria voz, por sua vez, tocam no tópico do sujeito cindido, acerca do qual a tradutora e crítica escreve (sobre os textos curtos em prosa):

> A variedade de papéis reforça a ideia de cisão do sujeito. O narrador está perdido e ocupa várias posições, além de ter a obrigação de anotar, escrever o que se passa. Isso sem mencionar a voz condutora do discurso. A desintegração dessa consciência é quase total e o caráter fragmentário da obra espelha essa perda de controle. Não há mais uma história a se acompanhar e o leitor segue as reflexões do narrador em busca de uma saída para seu impasse (GONÇALVES, 2015, p. 73).

Siscar, nesse mesmo sentido, destaca a importância de se pensar no jogo entre interioridade e exterioridade na questão da percepção do sujeito acerca de si mesmo e de suas experiências (2017, p. 18). Ademais, isso pode ser lido sob uma ótica metalinguística, em que o distanciamento do referente pode remeter ao percurso do lirismo em direção ao diálogo teatral:

> É um exemplo típico de desaparição de imagem ou de desfiguração, ou seja, da passagem de uma retórica da imagem para a aridez dos elementos gramaticais mínimos da língua. A essa desfiguração corresponde também, como eu acrescentaria, a passagem do fantasma do lirismo, que reflete o próprio corpo (e que tenderia a transformá-lo em alegoria da condição existencial), na direção de um discurso dialogado, teatral de certo modo. O *como se* ("as if") da tradução aparece aqui de modo explícito, no eco com "como alguma coisa" ("comme quelque chose") (SISCAR, 2017, p. 18-21).

Assim, consolida-se a poética beckettiana a partir de lógica semelhante à dos romances e das peças, em que o gênero é provocado, e a condição humana é fundamental para a construção de sentido, a qual se dá pela junção de forma e conteúdo, como já havia sido afirmado pelo autor: questiona-se a unidade do sujeito pela multiplicidade vocálica, questiona-se a confiabilidade dos sentidos pelo distanciamento do referente, questiona-se a linguagem pela fragmentação da memória e pelo esvaziamento das palavras. A respeito disso, Beckett dizia que o entendimento de suas peças não implica falar de filosofia, mas falar de situações (apud WEBB, 2012, p. 162).

> As peças são explorações do sentido da vida humana em sua realidade plena, e esse sentido não é uma ideia abstrata do tipo que pode ser conhecido objetivamente com o intelecto, mas um mistério vivido com o eu total. Por isso, embora tratem, em parte, de problemas filosóficos, elas estão ainda mais interessadas na psicologia — usando esse termo num sentido bastante amplo — de indivíduos concretos [...]. De fato, pode-se dizer que, em todas as obras de Beckett, a filosofia é simplesmente um aspecto da psicologia dos personagens. O ego, com todos os seus hábitos de distorcer a realidade ou de tentar impor-se a ela, é mais uma tela, como a tela de conceitos e de raciocínio (a qual torna-se, ela própria, um dos mecanismos do ego), que se interpõe entre os verdadeiros olhos e a percepção direta do ser. Nas diversas peças vemos esses padrões de hábitos em diferentes estágios de dissolução ou de congelamento (WEBB, 2012, p. 174).

Portanto, para concluir este capítulo e rumar às traduções e aos respectivos comentários, reitero minha percepção de que é fundamental a discussão sobre gêneros para entender a poesia de Beckett, de modo que alguns de seus poemas versificados podem ser compreendidos como expoentes dessa poética tanto quanto seus textos curtos em prosa do final de sua produção literária. Nesse sentido, o esvaziamento da linguagem é levado ao extremo em seus últimos textos, o que os coloca, apesar de seu reconhecimento sucinto, entre os expoentes da obra de Beckett.

Para isso, Beckett faz uso da sonoridade (e do silêncio) ao usar a palavra como matéria, bem como ao buscar o esvaziamento da matéria em questão, pois para ele a linguagem verbal estaria viciada, carregada de referentes concretos e simbólicos que atrapalham qualquer comunicação. Para Andrade, os ritmos, o fluxo e a fisicalidade do texto de Beckett transformam a leitura em performance, de modo que a presença da voz se sobressai e torna o ritmo protagonista (2010), no caso da prosa. No contexto da poesia, o ritmo, o fluxo e a fisicalidade são outros, mas a temporalidade também é subvertida, bem como o ritmo imposto e a voz se destacam de uma realidade que parece distante. Nesse sentido, é reforçada a hipótese de que o escritor transita entre os gêneros literários, já que há forte presença da poeticidade no drama, da performatividade nos romances e poemas, e da oralidade na prosa.

> As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a este paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado das coisas (ANDRADE, 2010).

Assim, a desordem dos gêneros retrataria a desordem do mundo. Enquanto isso, os espaçamentos e as pausas, tão presentes nos textos de Beckett, alçam mais uma questão sobre o tempo: a falibilidade da memória — talvez em diálogo com a

impossibilidade humana de resgatar, digerir e registrar o legado de destruição das grandes guerras. Isso parece ser incorporado a uma fragmentação da memória e da escrita, evidenciando a falibilidade irrefutável da linguagem verbal e reiterando a provocação da matéria e do meio.

> Queimar os navios avançando "rumo ao pior" é lei na evolução beckettiana. A partir dos anos 1960, Beckett dedicou-se a uma nova investida em direção a um silêncio essencial, um "nada a expressar", carente de meios e vontade, aliado à obrigação de não calar, "literatura da despalavra", como a chamou numa famosa carta de 1937. Cravando uma cunha na relação essencial entre as palavras, as imagens e o conhecimento da realidade, a obra final de Beckett busca, tateante, refundá-la. Abole de vez as separações de gênero e coloca na berlinda, agora, a própria literatura como modo de representar o mundo e constituir as consciências, renunciando à primeira pessoa narrativa em nome de um narrador cindido e teatralizado, vozes em disputa. [...] Em meio à convivência conflitiva entre duas instâncias, a oral e a escrita, configuram-se as "narrativas do encerramento", tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível (ANDRADE, 2008).

São reiteradas a necessidade de dizer e a necessidade artística de expressá-la, seja por meio de texturas, cores, sons ou por meio de palavras, como era seu caso. Diante dos deslocamentos de sua vida e de sua obra, o autor revela em vários momentos seu sentimento de estrangeirismo e não pertencimento completo, de modo que paira um espectro de melancolia resultante de solidão e isolamento — revelado antes e após a Segunda Grande Guerra, em sua correspondência e em sua produção artística. Ademais, as poucas cartas encontradas no período da guerra reiteram a dificuldade de se locomover, sendo um irlandês, bem como a impossibilidade de se comunicar com outros, a exemplo, dentre outros, de recado destinado a Lucie Léon, em que dissera não saber o que estava acontecendo em nenhum lugar (apud CRAIG, 2016, p. xvi).

O autor explora a questão do isolamento, dialogando com a solidão da impossibilidade de se compartilhar as experiências vividas e urgências sentidas. Seus textos mais recentes exprimem um deslocamento cambaleante pelos limites da comunicação e dos sentidos. Assim, coloca-se em evidência a necessidade de dizer o que se sente e vive, a qual coexiste com a impossibilidade de se dizer isto. Nos mundos criados pelo autor, são decretadas: a impossibilidade de comunicação e a falibilidade da memória; a perda da capacidade de gerar mudanças; ausência de autonomia; condenação ao isolamento, à solidão (mesmo que haja mais de uma personagem em foco); a inevitabilidade da urgência de dizer e da incapacidade (impossibilidade) de dizer, somadas *à necessidade de dizer, então, precisamente isto* (dizer a impossibilidade

de dizer); a fugacidade do tempo e das experiências vividas; a inescapável *destinação ao fracasso*. Para expressar isso, Beckett funda sua forma empobrecida, baseada na "retirada progressiva do sentido das palavras" (BERRETINI, 2004, p. 12-13), aproximando seus textos de um valor nulo através da concisão. Dentro e fora do recorte, a linguagem característica de suas obras é a linguagem que, cada vez mais, tende ao silêncio, esvaziada, ressignificada e até dessignificada — esgotada.

3. ORIGINAIS, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

A tradução da obra de Beckett apresenta questões complexas, que envolvem escolhas delicadas. Uma reflexão sobre a questão da tradução, nesse contexto, demandaria extensas considerações. Este trabalho não pretende se aprofundar na reflexão teórica sobre a temática da tradução literária e, especialmente, de poesia, nem propor um contraponto entre diferentes teorias. No entanto, sendo a tradução e o bilinguismo temas tão caros a Beckett, além do enfoque nas problemáticas acerca das escolhas tradutórias, faz-se necessário justificar alguns caminhos seguidos.

Inspirada no trabalho de Adalberto Müller com Emily Dickinson e no de Jenaro Talens com a poesia completa de Beckett, como já mencionado, as traduções aqui propostas visam manter a movência dos poemas, suas instabilidades e ambivalências, o que inclui a consideração do bilinguismo. Entre os textos traduzidos, há (i) poemas escritos completamente em inglês (sem que haja qualquer versão do autor em outro idioma); (ii) poemas escritos em duas versões (uma em língua inglesa, outra em língua francesa), traduzidos pelo autor de um idioma a outro com maior ou menor grau de liberdade; (iii) conjuntos de dípticos e/ou poemas curtos entre quais alguns foram escritos em francês, outros em inglês; e (iv) conjunto de poemas curtos criados como tradução livre de textos francófonos de outro autor (no caso, máximas de Chamfort). Em diversos casos, há trechos e poemas em língua francesa que foram apresentados junto aos poemas de língua inglesa, na edição da poesia completa de Beckett organizada por Lawlor e Pilling. Os trechos e poemas em questão foram apresentados da mesma forma nas traduções: antes dos poemas traduzidos para a língua portuguesa ou em meio a eles, conforme a disposição gráfica original de cada texto.

Os pontos destacados como principais eixos da poesia beckettiana, no primeiro capítulo, serviram como parâmetros para pensar sua tradução, ainda que essa não seja a única possibilidade de leitura. Em primeiro lugar, foi preciso considerar o fato de que Beckett era um escritor bilíngue, o que implica diversas tomadas de posição: quando há duas versões, qual deveria ser usada como base da tradução? Ou ambas deveriam? Quando há textos bilíngues em si, como deveria ser traduzido o texto sem que se perdesse o caráter díptico da obra? Qual dos idiomas deve ser traduzido? Seria possível propor um díptico de traduções como na edição em espanhol? Diante dessas questões, foi possível tomar algumas decisões levando em consideração o objetivo de manter o

bilinguismo e o caráter ambivalente dos poemas de Beckett, sua movência. Logo, no âmbito desta dissertação, foram traduzidos apenas os poemas escritos em inglês, mantendo em francês trechos que os compunham ou versões que os acompanhavam.

Os editores revelam, em *The Collected Poems of Samuel Beckett* (2012), o desejo de apresentar cada poema individualmente, como poemas que funcionam de forma autônoma, sem que estejam necessariamente presos entre si ou submetidos uns aos outros; evidenciam, assim, a complexidade dos poemas dispostos na edição (LAWLOR; PILLING, 2012a, p. xv). No caso desta dissertação, o estudo que antecedeu as traduções mostrou a importância do bilinguismo como característica da linguagem beckettiana, na composição de sua obra, e, nesse sentido, buscou-se realizar as traduções e os comentários sem que fosse anulado ou omitido o caráter díptico da obra. Logo, considerando as versões nos dois idiomas como textos autônomos, a tradução partiu apenas da versão anglófona, enquanto a versão francófona seria apresentada como texto complementar. Assim, constitui o projeto desta tradução a reprodução, ou manutenção, da pluralidade da obra.

Conforme mencionado, a opção do recorte pelos textos considerados poemas se pautou na escolha dos editores Lawlor e Pilling, na edição mais recente de *The Collected Poems of Samuel Beckett*. Textos, ou conjuntos de textos, cujo *status de poesia* poderia vir a ser questionado, foram mantidos conforme a escolha dos organizadores da edição usada como base. Por exemplo, “Epitaphs” e “Long After Chamfort” são apresentados na coletânea em questão (na edição atual), mesmo que possam ser considerados como conjuntos de dípticos, de joguetes com a língua.

As escolhas de tradução mais relevantes foram comentadas na sequência de cada um dos poemas traduzidos, contudo é importante mencionar ao menos a linha de raciocínio seguida. Entre os nomes pelos quais iniciei meus estudos sobre tradução literária estava principalmente Haroldo de Campos, com a proposta da recriação. Então, foi um ensaio deste autor que escolhi para justificar as decisões tomadas. Traduzir literatura apresenta desafios que, no caso da poesia, multiplicam-se. Em seu artigo “Tradução como criação e como crítica”, publicado pela primeira vez em 1963, Haroldo de Campos, reconhecido por sua atuação no concretismo, pela poesia, pelas traduções e pela teorização, recorre a outros teóricos para destacar o caráter crítico da tradução. O autor recorre a outros teóricos como Max Bense e Albercht Fabri e parte do conceito de “informação estética” de Bense para defender sua teoria.

A informação estética é a que "transcende a semântica", através da imprevisibilidade e da improbabilidade da organização dos signos (Bense apud CAMPOS, 2019, p. 32). Campos reitera que essa informação deve ser entendida no contexto de sua realização, já que são inseparáveis, principalmente no caso da poesia; afinal, esta traz problemas de tradução de forma mais aguda (CAMPOS, 2019, p. 33-34), uma vez que comumente abusa mais da linearidade e da racionalidade, em comparação à prosa. Diante dessas transgressões, seria "impossível" traduzir poesia: resta a possibilidade de recriação, a qual deve propor uma nova informação estética:

> Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2019, p. 34).

O tradutor deve buscar, então, construir um texto a partir da mesma técnica, dos mesmos mecanismos e da mesma lógica do original: "Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (CAMPOS, 2019, p. 35), de modo que as dificuldades viabilizariam soluções mais ousadas e mais criativas também, por parte do tradutor, considerando todas as propriedades dos signos elencados. Ademais, para Campos, o tradutor deve complementar sua face de linguista com a face artística, para que a tradução seja reconhecida e validada como arte, buscando uma fidelidade não necessariamente ao significado, mas "ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material [...] e na sua carga conceitual" (CAMPOS, 2019, p. 47). Ou seja, após dissecar os poemas de Beckett, foi preciso analisar o funcionamento das partes e o mecanismo, ou o motivo, que as unia, para então criar um novo corpo de texto.

Diante da complexidade dos poemas escolhidos como corpus desta dissertação, a tradução criativa permitiu que se pudesse identificar e recriar os mecanismos internos aos textos de Beckett, tão importantes em seu projeto literário. Diante de uma poética fundada em diversas experimentações e provocações à estabilidade, é preciso levar em conta a máxima beckettiana de que não há separação entre conteúdo e forma. Seus textos se estruturam a partir de múltiplas camadas de significação que convivem e se alternam, provocando instabilidades e ambiguidades; logo, não priorizar a lógica interna

aos seus poemas implicaria desrespeito a uma das principais características da escrita do autor.

A criatividade foi usada, no caso das traduções, de modo a tentar recriar em português os mecanismos utilizados por Beckett. De modo geral, os “problemas de tradução” que demandaram escolhas mais ousadas encontram-se em estruturas que se baseiam principalmente no universo linguístico do idioma original, a exemplo de jogos de palavras com paronomásias e expressões idiomáticas usados para abordar temas caros à obra beckettiana. Além disso, a ausência de tantos monossílabos em língua portuguesa, frente à necessidade de criar versos concisos, em muitos casos tornou o trabalho desafiador, bem como foi difícil a proposição de poemas longos com estruturas complexas e abuso de recursos sonoros.

Nos comentários que seguem cada um dos poemas, foram elencadas primeiramente questões editoriais de publicação, além de informações sobre a presença de versões em francês, quando é o caso; ademais, explicitaram-se os principais mecanismos e elementos que compõem os poemas, para que fosse possível compreender as prioridades das traduções; também foram apresentadas justificativas para as escolhas tradutórias, principalmente no caso das mais ousadas. Por fim, é importante reiterar o desejo de propor textos autônomos que funcionem em língua portuguesa, para um público brasileiro.

3.1. Saint-Lô

1 Vire will wind in other shadows
unborn through the bright ways tremble
and the old mind ghost-forsaken
4 sink into its havoc

Saint-Lô

1 Vire há de trespassar outras sombras
vindouras serpentear por luzidias vias
e a alma antiga como espectro errante
4 afundar em seus escombros

O poema “Saint-Lô” (BECKETT, 2012, p. 105-106) foi publicado pela primeira vez em 1946, com o título “SAINT-LO 1945”. De acordo com os organizadores de *The Collected Poems of Samuel Beckett* (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389), uma versão não autorizada foi publicada em 1960 na revista *Rhinozeros*, sem o uso de caixa alta para o título, “Saint-Lô 1945”, e apareceu na primeira coletânea de Beckett de poemas em inglês, *Poems in English* (1961) nesta versão final, com 4 linhas e outras pequenas alterações. Os editores Lawlor e Pilling acreditam ser provável que o poema tenha sido escrito durante a estadia do autor na cidade de Saint-Lô, quando trabalhou para a Cruz Vermelha Irlandesa, durante a Segunda Guerra Mundial. Com esta informação, é preciso atentar para o termo “Vire” (l. 1): nome do rio que corta a cidade, situada na Normandia, França. Conforme atestado por Beckett em correspondências posteriores a sua escrita, ele tinha grande apreço pelo poema. Ainda que não haja evidências de que ele tenha tentado traduzi-lo para a língua francesa, há uma inscrição do poema em francês na entrada do centro cultural da cidade de Saint-Lô como um tributo a Beckett [“Les meandres de la Vire charrieront d’autres ombres / à venir qui vacillent encore dans la lumière des chemins / et le vieux crâne vide de ses spectres / se noiera dans son propre chaos”] (Gaffney, 1999 apud LAWLOR; PILLING, 2012c).

No capítulo de comentários de *The Collected Poems of Samuel Beckett*, Lawlor e Pilling destacam que “Saint-Lô” é um dos poemas mais elogiados e admirados de Beckett, comumente descrito como sua obra prima, mas isso não anula o caráter enigmático do texto, reconhecido por muitos críticos, o que talvez explique a escassez de comentários sobre o significado do poema e seu conteúdo (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389). O uso de letras maiúsculas originalmente no título, “SAINT-LÔ 1945”, bem como a brevidade do poema, lembram a escrita de telegramas, forma comum de comunicação na época (nos telegramas, era comum que se buscasse escrita concisa, e muitas vezes ela se tornava fragmentária); ao mesmo tempo, a concisão do poema se assemelha à tentativa de elaborar o acontecimento histórico da guerra — o que representa uma tarefa, no mínimo, difícil. Segundo os organizadores, também se deve notar o estilo impessoal adotado pela escrita, o qual não impede a presença da subjetividade e, assim, torna os detalhes alusivos e intangíveis (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389).

Os poemas “Saint-Lô” e “Antipepsis” compartilham certa temática e história, ainda que formalmente sejam muito distintos. Ambos foram escritos durante ou logo

após o trabalho de Beckett na cidade de Saint-Lô — a que ele se referia como "A Capital das Ruínas" ("The Capital of the Ruins") —, na Normandia (França), situação em que trabalhou para o Hospital da Cruz Vermelha Irlandesa, após a invasão do Dia D (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389). Durante o período de trabalho para a Cruz Vermelha Irlandesa, após atuar na Resistência Francesa, o escritor se viu literalmente diante da destruição: mortos e feridos por armas e bombas, a cidade destruída, medo constante. Por sua vez, o poema "Saint-Lô" parte justamente do legado da guerra para estabelecer um diálogo entre dois tempos — o presente e o futuro —, o que é concretizado pela imagem do rio que atravessa a cidade. Estabelece-se a passagem do rio Vire, que presenciou o acontecimento histórico em questão e continuará presente entre os escombros e as memórias desse tempo de destruição, bem como presenciará a reconstrução da cidade. Novas águas presenciarão as novas construções, mas o rio é o mesmo, e a cidade também, o que impede que a memória se apague. Há representação da mudança também pela forma: as tonalidades abertas vão se fechando, os sons circulares vão se transformando numa aliteração de consoantes surdas e secas, o último verso parece interrompido; há quebra de expectativa no final do poema de quatro versos, com quebra do ritmo e da sonoridade — afinal, o último verso é o mais curto de todos.

O primeiro enigma do poema se apresenta pela polissemia do nome do rio, Vire, com a qual Beckett inicia o texto e cria um trocadilho multilíngue. Além do rio que cruza a cidade de Saint-Lô, "vire" remete ao verbo francês "virer", que significa virar, correr, cruzar; e sua pronúncia lembra a do verbo "veer" do inglês, o qual remete ao ato de desviar-se ou se afastar (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389); o dicionário Collins apresenta, também, "vire" como termo arcaico obsoleto que designa um tipo de flecha com um mecanismo de desvio antigamente usado com um arco (arma similar ao que hoje conhecemos como "besta" ou "balestra"). Ainda que os significados sejam distintos, percebe-se que em todos os casos há alusão a movimento fluido e desvio (virada) de percurso, o que se sustenta pela primeira imagem criada pelo poema: a de que o rio, como a flecha, serpenteia por entre luzes e sombras (l. 2). Em português, o nome próprio foi mantido, mesmo que constitua uma palavra do idioma, pois o verbo "virar" remete a um movimento de alteração de curso, de modo a manter o trocadilho da estrutura. O desvio (não só do curso do rio) se concretiza também em uma mudança de tom do poema, já que nas duas primeiras linhas o autor coloca a imagem do rio,

atravessando a cidade ao longo do tempo, assistindo a suas mudanças (representadas por novas sombras e novos caminhos, “other shadows”, l. 1, e “bright ways”, l. 2), e nas duas últimas linhas, é trazido um espectro fantasmagórico de uma alma perdida presa em meio à destruição (l. 3-4). O rio fará curvas e desvios, a cidade tentará se reconstituir, mas é o encontro com a alma abandonada, submersa em escombros, que constituirá o clímax de sua existência.

Há uma ambiguidade significativa na presença do termo “unborn” (l. 2), que denota “não nascido”, “vindouro” ou algo que está “por nascer”. Afinal, é possível que “unborn” remeta ao rio (como um advérbio para o verbo “tremble”, l. 2) ou às sombras (como adjetivo ao substantivo “shadows”, l. 1). Na tradução, optou-se por considerar que “não nascidas” são as “outras sombras” que serão erigidas com a reconstrução (futura, logo vindoura) da cidade. Além disso, a imagem da “alma penada”, ou perdida (“the old mind ghost-forsaken”, l. 3), aparece também de forma ambígua, podendo se referir tanto a um humano que, vivo, não consegue se desfazer das memórias destrutivas da guerra — motivo pelo qual se afunda (“sink into its havoc”, l. 4) —, quanto a fantasmas, cuja vida foi ceifada durante a guerra — e, assim, estariam eternamente presos aos escombros da guerra, impossibilitados de se distanciarem. A imagem em questão remete ao morto-vivo, recorrente na obra de Beckett, aqui construído pela locução adjetiva “ghost-forsaken”, que seria uma alma desconsolada como a de um fantasma. Na tradução, a ausência do termo “fantasma” (“ghost“) faria se perder um elemento importante do texto, a figura da alma errante. Então, optou-se por reconstruir a imagem com a inserção de “como espectro” (l. 3). Em ambos os casos, morto ou vivo, o dono desta velha alma encontra-se abandonado, vagando pela cidade de Saint-Lô. O pronome possessivo “its” auxilia na construção de mais uma ambiguidade (“its havoc” [“seus escombros”], l. 4), já que é possível que retome a alma, os caminhos, as sombras ou o próprio rio. Entendendo “havoc” no sentido figurado, temos os escombros — ou a destruição — não só como o rastro da devastação material, mas também como as consequências históricas, sociais e psicológicas de um acontecimento devastador; logo, supõe-se que faça referência também a uma mente arruinada. Na tradução, o pronome possessivo permite que se mantenha a ambiguidade, “seus escombros” (l. 4).

Lawlor e Pilling evidenciam a presença de “will” (l. 1) como um verbo auxiliar de tom profético, sentenciando o curso do rio (“Vire will wind”, l. 1; “[Vire will] [...] tremble”, l. 2), o encontro e a imobilidade da mente em meio às ruínas (“the old mind

ghost-forsaken/ [will] sink into its havoc", l. 3-4). Além da possibilidade de as sombras remeterem aos fantasmas dos milhares assassinados no ataque à cidade em junho de 1944, críticos também sugerem que se possa ler a imagem da reconstrução da cidade na imagem positiva do primeiro par de versos do poema: o rio correrá por entre as sombras dos novos edifícios que se erguerão (Harvey apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389), por isso "other shadows/ unborn" (ainda não nascido; l. 2) e as luzes que representam a chegada de um novo momento posterior à guerra ("through the bright ways", l. 2). De qualquer modo, persiste o desvio do tom: cheguem ou não os novos dias, erijam-se ou não os novos prédios, nada conseguirá tirar de lá as almas que ali morreram ou apagar o trauma das mentes que vivenciaram o massacre; independentemente dos desvios, a alma antiga perecerá desconsolada em meio à devastação.

Para os editores, o uso de "tremble" ("serpentear", l. 2) também pode dialogar com a tradição da poesia simbolista francesa, principalmente de Mallarmé, que usa a imagem do tremular do véu pensando no campo estético e religioso em questão para expressar a impossibilidade da revelação (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389). Ademais, sugere-se relação do poema com trecho de Shakespeare muito estudado por Beckett em sua juventude: "Cry havoc! And let slip the dogs of war" (*Julius Caesar*) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 389). Destaca-se, por último, a possibilidade do uso de "and" ("e", l. 3) sugerindo um ciclo histórico-cronológico de reconstrução-destruição do qual não é possível fugir. Para a tradução, entende-se que o conector traz um tom adversativo ou concessivo, no sentido de que apesar da reconstrução da cidade, os fantasmas dos que ali morreram continuarão ali imersos, tanto quanto a mente assombrada de quem viveu a catástrofe — é impossível esquecer e superar o acontecimento. A escolha por um conectivo aditivo, "e", foi mantida.

Formalmente, entendo o poema como uma criação de Beckett relativamente mais conservadora (não de caso pensado), se comparado aos poemas posteriores. Afinal, usa-se uma forma mais tradicional de se fazer poesia, no sentido da estruturação por versos, com aliterações e assonâncias, numa quadra. A tradução buscou manter os elementos formais sonoros (ritmo, rimas, aliterações e assonâncias) e visuais (versos curtos) à luz da imagem figurada pelo autor. Tanto em "Antipepsis" quanto em "Saint-Lô" é possível encontrar características típicas da escrita complexa beckettiana, e em ambos é possível compreender uma elaboração de eventos históricos, no sentido de que

há elementos perenes, como a hipocrisia, a estupidez, a violência e a destruição, enquanto há também a memória, ambígua, que não permite a superação emocional (individual ou coletivamente) dos traumas, mas também não impede a repetição de atos de violência generalizada, guerra e desgraça. Persiste, assim, certo inconformismo pessimista: mesmo que já conhecida e previsível, em certa medida, a história insiste em ser surpreendente — não no bom sentido — e fortuita.

3.2. Antipepsis

1 And the number was uneven
In the green of holy Stephen
Where before the ass the cart
Was harnessed for a foreign part.
5 In this should not be seen the sign
Of hasard, no, but of design,
For of the two, by common consent,
The cart was the more intelligent.
Whose exceptionally pia
10 Mater hatched this grand idea
Is not known. He or she,
Smiling, unmolested, free,
By this one act the mind become
A providential vacuum,
15 Continues still to stroll amok,
To eat, drink, piss, shit, fart and fuck,
Assuming that the fucking season
Did not expire with that of reason.
Now through the city spreads apace
20 The cry: A thought has taken place!
A human thought! Ochone! Ochone!
Purissima Virgo! We're undone!
Bitched, buggered and bewilderèd!
24 Bring forth your dead! Bring forth your dead!

Antipepsis

1 E os números não eram afins
No grande Saint Stephen's Green
Onde antes do rabo o carro
Para outra parte foi arreado.
5 Nisso, o sinal deveria ser visto
Do plano, sim, mas não do risco,
Afinal, dos dois, isso é certo,
O carro era o mais esperto.
De quem a excepcional Pia
10 Mater tal grande ideia chocaria
Ninguém sabia. A moça ou o rapaz,
Sorrindo, livre, em paz,
E por isso a mente cria
Área providencialmente vazia,
15 Continua inerte, delirante a correr,
Comer, beber, mijar, cagar e foder,
Ali como se a porra do tempo
Não findasse tal conhecimento.
Agora pela cidade depressa se espalha
20 Surpreso grito: Um pensamento se acostara!
Ochone! Ochone! Um pensamento humano!
Purissima Virgo! Estamos afundando!
Enrascados, enrabados, emputecidos!
24 Elevai os idos! Elevai os idos!

O poema “Antipepsis” (BECKETT, 2012, p. 107) aborda a temática da origem da Irlanda, como demonstra Phyllis Gaffney em um ensaio para a *Irish University Review* de 1999; sugere-se, aqui, um mundo virado de ponta cabeça (apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 391). Em sua versão original datilografada, Beckett adiciona uma nota, especificando “1946 After St Lô” (em português, “1946 depois de St Lô”), e quase todos os detalhes do poema podem ser correlatos a episódios vividos pelo autor durante seu trabalho para o Hospital da Cruz Vermelha Irlandesa, conforme afirmam Lawlor e Pilling (2012c, p. 391). O poema foi publicado pela primeira vez postumamente, em *Metre: a magazine of international poetry*, em 1997, e depois coletado em *Poems 1930-1989* (2002) e *Selected Poems* (2009). Aparentemente, o título é uma palavra inventada por Beckett a partir de “pepsis”, termo grego para “digestão”, talvez no mesmo sentido de que “antisepsis”, disciplina médica de remédios para infecção, sugerindo “indigestão” (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 391).

Ainda que seja próximo cronologicamente de “Saint-Lô” e com ele compartilhe forma mais conservadora, “Antipepsis” consiste num poema mais longo e satírico, rimado. Tem-se uma sátira escrita em octossilábicos irregulares, com rimas emparelhadas, forma típica dos poemas satíricos de Samuel Butler em “Hudibras” e “The Holy Office”, de Joyce (1904), mas tratando mais da Irlanda em sua origem do que de questões eclesiásticas, ainda que estejam presentes (l. 9, 10, 15 e 22), pensando nas inversões de valores e contradições culturais (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 391; Gaffney apud LAWLOR; PILLING, 2012c). Na tradução, foram priorizadas a imagem construída e as rimas, ainda que se tenha tentado reproduzir outros aspectos também. A linguagem é rebuscada e formal, e há um tom de ironia predominante, incluindo referências externas canônicas — a exemplo da Bíblia (“Pia mater”, l. 9-10; “providential vacuum", l. 15; “Purissima Virgo!”, l. 22) —, o que se relaciona ao que Beckett parece considerar como hipocrisia e incoerência de grupos e estratos sociais dominantes. Além da alusão ao tema médico pelo título, “Pia Mater” denota não só uma mãe piedosa, mas também a membrana que protege o encéfalo humano (no cérebro), o que seria condizente com a temática da medicina alçada pelo título; também há referências mais objetivas a sua vida na época, como a menção a Saint Stephen’s Green (“the green of holy Stephen”, l. 2), quarteirão onde se instalava o Hospital da Cruz Vermelha Irlandesa em que trabalhou, em Saint-Lô; e referências menos objetivas, como propõe Knowlson, a exemplo da atividade de alguns irlandeses que também ocupavam a cidade na época e usavam a ambulância da Cruz Vermelha para ir a bordéis

— ato descomedido, aos olhos de Beckett (apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 391). Diante disso, o escritor opta por usar o sarcasmo para elaborar esses costumes, mesclando elementos da cultura mais antiga à sua realidade atual, a exemplo também de "Ochone", um lamento de pesar do Gaélico Irlandês (usado bastante por Beckett nos últimos anos de sua vida, em cartas) que consiste em uma variação ao lamento tradicional ouvido em tempos de peste e flagelo.

Misturam-se também os registros: há termos mais formais; termos em inglês oriundos do latim ("unmolested", l. 12; "providential vacuum", l. 14); mais coloquiais, incluindo termos de baixo calão ("eat, drink, piss, shit, fart and fuck", l. 16); e estrangeirismos, a exemplo de termos do latim que fazem referência à Bíblia ("Purissima", l. 22). Aqui, Beckett parece se aproximar de suas primeiras produções, sintaticamente mais complexas, formalmente emaranhadas, repletas de referências externas, internas (da própria obra) e de estrangeirismos, com uso de registro alto, aliterações, rimas e sarcasmo. No mesmo sentido de "Saint-Lô", Beckett ainda não abusa tanto da linguagem e da estrutura poética mais tradicional como faz nos anos seguintes, contudo propõe, através de uma estrutura mais conhecida, um cruzamento de referências complexo, característico de sua produção — ele utiliza determinado episódio concreto, dentro de sua realidade específica, para estabelecer relação com o macro (a história) e, assim, pontuar sua indignação em relação à ignorância e ao desdém alheios. Quanto à tradução, os estrangeirismos foram mantidos, bem como se buscou reproduzir a alternância de registros. Afinal, essa complexidade é fundamental para o poema, que dialoga justamente com as contradições e ambivalências de uma sociedade conservadora e religiosa — a qual, por sua vez, traz a supervalorização do uso do latim e do gaélico e da linguagem rebuscada como referências. Tratando-se da Irlanda, também é necessário considerar a realidade multilíngue vivenciada pelo país — e refletida na vida de Beckett —, já que conviviam o gaélico irlandês e o inglês, principalmente, com fortes influências do latim e de outras línguas latinas.

Em "Antipepsis", Beckett parece trabalhar com outro tipo de esvaziamento da linguagem (que não o empobrecimento de sua estética), qual seja o uso elitista das palavras para afirmar uma suposta superioridade moral, intelectual e social — de forma sarcástica. Isso, no entanto, vem comumente acompanhado de discursos sem profundidade e sem criticidade, o que é reafirmado principalmente nos versos 8 e 9, "For of the two, by common consent,/ The cart was the more intelligent." ("Afinal, dos

dois, isso é certo,/ O carro era o mais esperto”); 21 e 22, “A thought has taken place!/ A human thought! Ochone! Ochone!/ Purissima Virgo! We’re undone!” (“Um pensamento se acostara!/ Ochone! Ochone! Um pensamento humano!/ Purissima Virgo! Estamos afundando!) — primeiro, compara-se a carruagem ao indivíduo que nela ingressa, atribuindo mais inteligência à carruagem; depois, percorre a cidade uma euforia desmedida cuja motivação é a ocorrência de um pensamento humano.

No quinto e no sexto versos, lê-se “In this should not be seen the sign / Of hasard, no, but of design, […]”, em que “hasard" está grafado com “s”, enquanto em inglês, deveria ser grafado com “z”. O termo, grafado como está, existe no idioma francês, com significado equivalente. Para considerar a presença de “hasard” como estrangeirismo, seria necessário mantê-lo como tal na tradução, mas todas as versões em português pensadas causariam um estrangeirismo dissonante do restante do poema (por exemplo, “Nisso, deveria ver-se o vestígio/ De hasard não, mas do desígnio”). Logo, devido à proximidade gráfica e semântica, desconsiderei o termo como estrangeirismo e traduzi para o português.

3.3. who may tell the tale

1 who may tell the tale
of the old man?
weigh absence in a scale?
mete want with a span?
5 the sum assess
of the world's woes?
nothingness
8 in words enclose?

1 quem vai contar o mistério
da estória daquele velho?
pesar a ausência na balança?
medir na trena sua ânsia?
5 e executar a soma
da desgraça humana?
o vazio da existência
8 prender numa sentença?

Este poema, “who may tell the tale” (BECKETT, 2012, p. 109), e os próximos dois — “Watt will not” e “age is when to a man” —, foram retirados de romances e peças, sob a alcunha “Poems from Novels and Plays” (em português, “Poemas de Romances e Peças”). Segundo os organizadores Lawlor e Pilling (2012c, p. 393), o primeiro poema de um romance a ser incluído em uma antologia poética foi “To Nelly” (*Watt*, p. 6), intitulado “Song from Watt” [“Canção de Watt”] no livro *Modern Irish Poetry*, editado por Derek Mahon (London: Sphere Books, 1972); Mahon também incluiu um “trecho poético” de *Waiting for Godot* com o título “All the Dead Voices” (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 393). O poema “who may tell the tale” é o 4º dos 37 adendos ao romance *Watt*; foi incluído na edição de homenagem aos 70 anos de Beckett, da BBC (abril de 1976), retirado da transmissão da leitura de Jack MaccGowran (em 1966), e apareceu numa coleção pela primeira vez em 1999, *Beckett Short No. 12: Selected Poems* (1999, Calder), com o nome “Tailpeace”. Em sua cópia datilografada, o poema é associado a uma mulher chamada Pompette (referência de *Malone meurt*, 1951) e seguido pelo trecho “One gallon of gravel-water, bottled at the cemetery, offered and with the help of God given for the correct solution”, sugerindo ligação temática a outro poema, também relativo à temática de cemitérios, “To the lifelong promised land” (ou “C’est l’amour qui nous conduit”), de *Malone dies / Malone meurt* (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 393).

Os três poemas retirados de romances e peças têm versos curtos e rimados, em alguma medida fazendo lembrar cirandas e canções infantis, ainda que claramente dialogando com as obras em que se inserem. Isso traz à tona um tom irônico recorrente na obra beckettiana, já que seus romances e peças perpassam questões metafísicas, por exemplo, nada fáceis de assimilar. No caso de “who may tell the tale”, usa-se a forma fixa da quadra (no caso, duplicada), em que se apresentam rimas no esquema “A B A B C D C D”. Na tradução, optou-se pelo esquema “A A B B C C D D”, com algumas rimas imperfeitas (“e executar a s*oma*/ da desgraça hum*ana*”, l. 5-6), para que pudesse ser priorizada também a cadência rítmica do poema e a representação do conteúdo. Há, nesse poema, uma série de perguntas, marcadas com pontos de interrogação, e os questionamentos, majoritariamente, dão-se acerca das (im)possibilidades de lidar concretamente com o absurdo: pesar a ausência numa balança (“weigh absence in a scale”, l. 3); medir o desejo em palmos (“mete want with a span”, l. 4); realizar a soma das dores do mundo (“the sum assess/ of the world’s woes”, l. 5-6); e colocar em

palavras o nada ("nothingness/ in words enclose", l. 7-8). Tais questões circundam o impossível, aqui trazido através do contraste entre formas concretas e precisas de medição e a impalpabilidade da realidade, representada pelos substantivos "absence" (ausência, l. 3), "want" (desejo, l. 4), "woes" (dores, l. 6) e "nothingness" (nada, l. 7). Essa sequência sugere, através de um questionamento sobre a utilidade das medições e categorizações num mundo constituído por elementos imateriais, abstratos e subjetivos, quão vã é a tentativa do homem de se apoderar do impalpável e o classificar.

A primeira pergunta, por sua vez, não faz referência explicitamente ao contraste entre a imaterialidade da vida e a precisão (incapaz, logo inútil) das medidas; no entanto, ao ser inserida num rol de questões construídas a partir de um paralelismo semântico, sugere interpretação similar: contar a estória do velho homem ("tell the tale/ of the old man", l. 1-2) seria também uma tarefa impossível. Em inglês, a expressão "tell the tale" também indica a revelação de uma verdade antes oculta, ou seu descobrimento; por isso, optei pela tradução "quem vai contar o mistério / da estória daquele velho" (l. 1-2). A ação indicada pela expressão também seria uma tentativa vã de capturar o que é abstrato e imaterial; e isso se apresenta também como questionamento metalinguístico e meta-artístico, acerca das funções da linguagem, uma vez que a língua e a arte são, como a realidade, intangíveis, tanto quanto é impalpável a realidade. Os paralelos entre a vida e a arte podem ser encontrados em variados aspectos da obra beckettiana, e tais temas, junto às indagações metafísicas sugeridas, podem ser considerados pontos centrais da produção do autor. Na tradução, buscou-se manter o jogo de rimas e a ordem das perguntas, a fim de suscitar no leitor os mesmos questionamentos e propor o mesmo paralelo entre a primeira e as demais indagações.

3.4. Watt will not

1 Watt will not
abate one jot
but of what

of the coming to
5 of the being at
of the going from
Knott's habitat

of the long way
of the short stay
10 of the going back home
the way he had come

of the empty heart
of the empty hands
of the dim mind wayfaring
15 through barren lands

of a flame with dark winds
hedged about
going out
gone out

20 of the empty heart
of the empty hands
of the dark mind stumbling
through barren lands

that is of what
25 Watt will not
26 abate one tot

1 nenhum tanto
Watt vai tirar
mas do quê

do chegar a
5 do estar em
do ir de
do habitat do Knott

do longo caminho
da curta estada
10 do voltar para o ninho
na conhecida passada

do coração vazio
das mãos vazias
da mente manca vagando
15 por inférteis vias

de uma chama com ventos negros
cingido
saindo
saído

20 do coração vazio
das mãos vazias
da mente manca errando
por inférteis vias

é disso que jamais
25 nenhum tanto
26 Watt vai tirar

O poema "Watt will not" (BECKETT, 2012, p. 110) é o 23º dos 37 adendos a *Watt*. Assim como "who may tell the tale", foi gravado para Lawrence Harvey por Samuel Beckett. O poema se dava originalmente num encontro entre Johnny (cujo nome posteriormente foi alterado para Watt), e Arsene, na casa de Quin (cujo nome foi posteriormente alterado para Knott); faz referência clara ao título do romance em que se insere, *Watt*. Ackerley compara o poema em questão a um soneto de Milton (XXII) escrito para Cyriack Skinner (apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 393).

O primeiro tópico a ser discutido consiste na polissemia dos substantivos próprios constituintes do poema e do romance em que se inserem. "Watt" (l. 1 e 25) é o nome dado a uma unidade de medida de energia elétrica; além disso, é homófono de "What", termo correspondente a "O quê" ou "Qual" em português. "Knott" (l. 7), enquanto isso, é homófono de "knot", termo que pode ser usado como substantivo para "nó" (em suas diversas acepções no português, incluindo a unidade de medida de velocidade náutica), "laço", "nódulo", "aglomeração (de pessoas)", "emaranhado", "problema" ou o nome de uma espécie de ave pequena presente, durante as estações frias, no litoral europeu (conhecida como "Seixoeira" em português); como verbo, "knot" pode ser usado para remeter a "atar", "fazer um nó" ou "complicar-se"; ademais, é homófono de "not", termo que significa "não" em inglês. A opção por manter os substantivos próprios como no original se pautou, principalmente, no fato de darem nomes aos personagens do romance — "Watt", inclusive, constituindo o título da obra (e das principais traduções para o português brasileiro). Ainda que, na tradução, tenham se perdido os ecos criados pelo autor entre "Watt" e "what" (l. 1 e 3; 24-25), "Knott" e "not" (l. 1, 7 e 25), a formulação de outros ecos e rimas internas foi proposta na tradução, a fim de que desse modo não se perdessem também as referência — externas no caso dos poemas, e internas, se considerarmos o poema dentro do romance — constituídas pelos substantivos em questão.

O poema consiste em sete estrofes — sendo a primeira e a última tercetos, e as demais, quadras. Há um esquema de rimas irregular entre os versos, o qual é complementado por diversos ecos e rimas internas. A primeira estrofe, um terceto, rima conforme o esquema "A A B", e ecoa na última estrofe (único outro terceto), simetricamente, rimando "B A A". Na tradução dessas duas estrofes, para resolver o eco criado entre "Watt" e "what", "Knott" e "not", foram usados "vai" e " não", respectivamente, além de priorizar vogais abertas, para o caso da sonoridade. O termo

"what" foi traduzido como "o quê", pois foi considerado que o termo, semanticamente, era essencial para a estrutura e a proposta do poema: ele inicia-se com uma afirmação descontextualizada, e o terceiro verso consiste em pergunta para retificação do que havia sido dito antes. A partir daí, as estrofes seguintes trazem especificações da formulação inicial do poema ("nenhum tanto / Watt vai tirar / mas do quê [?]", l. 1-3).

Ainda que o esquema das demais estrofes (quartetos) não seja constituído por rimas perfeitas, pode-se entender que a segunda estrofe se propõe como "A B A B" (ou "C D C D"), tendo o segundo e o quarto verso, terminados em "at" (l. 5) e "habitat" (l. 7), respectivamente, aproximação sonora de "what" (l. 3), e a estrutura sintática dos três primeiros versos (l. 4-6) apresenta paralelismo "*of the* + verbo no gerúndio + preposição" ("of the coming to/ of the being at/ of the going from") — mesmo que a estrutura não se repita no quarto verso, a cadência não é quebrada, visto que há rima perfeita nesse caso e que, sintática e semanticamente, "Knott's habitat" (l. 7; "o habitat de Knott") completa o sentido que as preposições dos verbos anteriores deixaram em aberto. A terceira estrofe traz rimas perfeitas no esquema "A A B B", com eco da estrutura sintática repetida na estrofe anterior, incluindo alteração significativa nos dois primeiros versos, com "*of the* + adjetivo + substantivo" (l. 8-9; "of the long way/ of the short stay"); o terceiro verso retoma a estrutura completa, acrescentando um substantivo comum "*of the* + gerúndio + preposição + substantivo", que no caso tem sentido paralelo ao proposto pelo último verso da estrofe anterior (o habitat), aqui trazendo "home" como destino (l. 10, "o lar"; "of the going back home"). O último verso dessa terceira estrofe acrescenta uma oração adverbial, de modo que, sequencialmente, a cada estrofe vem sendo acrescentada uma informação.

A segunda e a terceira estrofe, na tradução, foram construídas visando ao mesmo paralelismo do original, trazendo primeiro o paralelismo "do + verbo no infinitivo + preposição regente" e, na estrofe seguinte "de + artigo + adjetivo + substantivo". O último verso da segunda estrofe quebra o paralelismo e cria a rima do trecho; foi mantida a tradução mais óbvia de "Knott's habitat", "o habitat do Knott", mas o fato de em português ser usado artigo definido para a expressão que nomeia um lugar específico fez com que fosse necessária alteração do início da expressão para "do habitat do Knott" (uma vez que contrai-se a preposição e o artigo, foi repetida a expressão já contraída no último verso). Não foi possível recriar a rima nesse caso (no original, entre "at" e "habitat"), mas isso não foi colocado como prioridade no trecho, já

que o emprego de anáforas e de paralelismo constitui principal recurso linguístico. Na terceira estrofe, os dois últimos versos quebram o paralelismo através de uma retomada expandida da operação da estrofe anterior ("de + verbo no infinitivo + preposição regente" somado ao complemento desse verbo). O que Beckett colocou como "of the going back home/ the way he had come", traduzi como "do voltar para o ninho/ na conhecida passada". As trocas de "casa" ("home") por "ninho" e de "da forma como viera" ("the way he had come") por "na conhecida passada" justificam-se pela proposição da rima.

A quarta estrofe rima "A B C B", trazendo ecos da estrutura anteriormente proposta "*of the* + adjetivo + substantivo" nos primeiros dois versos (l. 12-13; "of the empty heart/ of the empty hands"), e no terceiro a mesma estrutura é mais uma vez ampliada, "*of the* + adjetivo + substantivo + gerúndio" (l. 14; "of the dim mind wayfaring"), com acréscimo de expressão adverbial no quarto verso (l. 15; "through barren lands", rima perfeita com "hands", l. 13). A quinta estrofe traz uma quebra na repetição das estruturas, já que apresenta "*of* + *a* + substantivo + locução adjetiva" (l. 16; "of a flame with dark winds"), trazendo pela primeira vez o artigo indefinido "a" em vez do definido "the", estrutura que é seguida por três versos muito curtos em que há rima perfeita, ainda que uma seja pobre e a outra, na realidade, uma repetição (l. 17-19; "hedged about/ going out/ gone out") — os três verbos, no particípio, gerúndio e particípio, respectivamente, propõem uma adjetivação em mutação: "hedged about" sugere que o objeto (no caso a chama, "flame") está condicionado, limitado; "going out" sugere que o objeto está em movimento; "gone out" sugere que o objeto se libertou do que o repreendia. A sexta, e penúltima estrofe, é construída da mesma forma que a quarta: traz a estrutura que ecoou em todo o poema "*of the* + adjetivo + substantivo", com uma parelha exatamente igual ao que se apresenta nos versos 12 e 13 (l. 20-21; "of the empty heart/ of the empty hands"), então a estrutura é ampliada por um verbo no gerúndio (l. 22; "of the dark mind stumbling") e, finalmente, repetindo o último verso (l. 15 e 24; "through barren lands"). Por último, temos, na sétima estrofe, o terceto simétrico à estrofe inicial.

De forma geral, os primeiros dois versos, "Watt will not/ abate one jot" (l. 1-2; "Watt não vai abater nem um pingo"), trazem uma afirmação que parece ser interrompida pelo terceiro verso, "but of what" (l. 3, "mas de quê [?]"), o qual surge como uma exigência de mais explicações (supõe-se o apagamento de uma interrogação).

A partir da segunda estrofe, são propostos sequencialmente detalhamentos dessa primeira proposição (“do longo caminho/ da estada curta [...]”), o que se interrompe pela última estrofe, que reitera a afirmação inicial. Os versos se constroem a partir de palavras majoritariamente curtas, monossilábicas, com a predominância de consoantes oclusivas surdas: “Watt”, “not”, “abate”, “jot”, “but”, “what”, “out”, “hands”, “heart”, “empty”, “dark”, “tot” etc. Na tradução, buscou-se a escolha de léxico de sonoridade similar, mas foi priorizada a recriação das rimas internas e externas e dos paralelismos e ecos presentes no texto. No caso da última estrofe, foi necessário inverter a estrutura para que fosse possível manter a rima, contudo não se alterou o sentido; foi inserido “jamais [...] vai ” em vez de “não [...] vai” (que seria a tradução mais direta de “will not”), a fim de que se pudesse rimar.

As menções do poema a habitat, caminho, espera, permanência e vacância, são referências claras ao enredo do romance *Watt,* em que o protagonista Watt percorre um caminho para chegar à casa de Knot, de quem será empregado pessoal. Durante a permanência na casa do patrão, transcorre uma jornada para que Watt consiga conhece-lo e superar suas aflições a respeito da vida e do confinamento a que é submetido até que consiga se libertar. Nesse sentido, o poema parece reconstruir (em outra escala) as diversas passagens da narrativa, através de mecanismos similares aos recursos linguísticos usados por Beckett no romance: retomadas, repetições, ecos etc. Na tradução, foram levados em conta os episódios e recursos de *Watt* para a compreensão e a proposição da sequência interna do poema.

3.5. Age is when to a man

1 Age is when to a man
Huddled o’er the ingle
Shivering for the hag
To put the pan in the bed
5 And bring the toddy
She comes in the ashes
Who loved could not be won
Or won not loved
Or some other trouble
10 Comes in the ashes
Like in that old light
The face in the ashes
That old starlight
14 On the earth again.

1 O envelhecer acontece

A um homem que junto à lareira

Tremendo a espera da velha

Que traz à cama a tina

5 E o trago aproxima

Quando ela vem das cinzas

Quem com amor não ganhara

Ou conquistara sem paixão

Ou qualquer outra questão

10 Vem das cinzas

Como naquela velha luz

Das cinzas surgindo o rosto

Aquela velha estrela que reluz

14 Na terra de novo.

O poema “age is when to a man” (BECKETT, 2012, p. 111) foi extraído da peça para rádio *Words and Music*, cujos primeiros manuscritos encontrados datam 1961; a peça foi publicada pela primeira vez em 1962, na revista *Evergreen Review* (Nov/Dec), e transmitida no *Third Programme* da BBC, em novembro do mesmo ano. Na peça, o poema é apresentado como se estivesse sendo criado no momento da enunciação, com inúmeros falsos inícios, e com duas metades textualmente separadas. O trecho foi incluído na seleção de trechos da transmissão em 1966, mas só aparece como poema, em forma de livro, em *The Faber Book of Irish Verse*, editado por John Montague, em 1974 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 393). Havia mais dez versos no poema, mas foram omitidos das impressões posteriores — “Then down a little way / Through the trash / Towards where / All dark no begging / No giving no words / No sense no need / Through the scum / Down a little way / To whence one glimpse / Of that wellhead” (Beckett apud LAWLOR; PILLING, 2012c).

O poema é constituído por 14 versos irregulares, ainda que haja algumas rimas internas e externas. Por exemplo, “when” e “man” são a primeira marca sonora, logo no primeiro verso, marcando uma rima interna; os versos 3-4 se encerram em “had” e “bed”, respectivamente; os versos 6, 10 e 12 terminam em “ashes”, enquanto aparecem “light” e “starlight” no final dos versos 11 e 13. Por sua vez, os versos 7 e 8 se constroem a partir de uma inversão, que se aproxima de um quiasmo (“Who loved could not be won/ Or won not loved”). Ademais, faz-se presente a aliteração de sons consonantais oclusivos sonoros e surdos ao longo de todo o poema “huddled”, “ingle”, “hag”, “put”, “pan”, “bed”, “toddy” etc. Com as inversões e os jogos sonoros, o poema propõe a definição do que é a idade, o envelhecer: “Age is when [...]”. Para tal, apresenta-se a imagem de um homem que, tremendo frente à lareira, espera até que a velha (ou bruxa; “the hag”, l. 3) leve à cama a comida (representada pela panela, tina; “pan”, l. 4) e a bebida (representada pelo grogue; “toddy”, l. 5); durante essa espera, o homem vê-a surgir por entre cinzas. Essa aparição mística é, então, caracterizada, e sua visão também: entende-se que a mulher só deseja (ou se entrega a) quem não a ama (“Who loved could not be won”, l. 7), e quando é amada, não deseja o amante (“Or won not loved”, l. 8) — de qualquer modo, ela é descrita como problemática (“Or some other trouble”, l. 9). Sua aparição é descrita em comparação a um rosto (o rosto) que aparece entre cinzas, numa antiga e já conhecida luz, referida como luz estelar que novamente

incide sobre a terra (“Like in that old light/ The face in the ashes/ That old starlight/ On the earth again”, l. 11-14).

A definição do que é a velhice é criada a partir dessas cenas que transcorrem na vida de um homem (qualquer), e a partir de então todos os substantivos são antecedidos por artigos definidos (l. 2-14), salvo a antiga luz, que é antecedida pelo pronome demonstrativo “aquela” (“that”, l. 11 e 13). Desse modo, a primeira imagem é descrita como se os elementos mencionados fossem conhecidos tanto pelo narrador quanto pelo leitor do poema. Parece ser narrada uma lembrança comum que parte de dois momentos: o da espera concomitante à aparição da velha e um momento anterior — a segunda imagem — em que havia essa luz antiga, que retorna. A possibilidade de o poema reconstituir uma memória é reforçada pela seletividade de alguns elementos como próximos em contraste com a lembrança da luz, antiga e distante; ao mesmo tempo em que a imagem é compartilhada e conhecida, é relativamente turva.

No caso da tradução, objetivou-se recriar os jogos de palavras e a sonoridade, construída através de rimas e aliterações, para manter o efeito proposto; contudo, como não há metrificação, busquei propor rimas em momentos similares aos do original, mas a recriação das imagens foi priorizada. Por exemplo, há um eco entre “envelhecer” e “acontecer” (l. 1); rimas entre “tina” e “aproxima” (l. 4-5), “paixão” e “questão” (l. 8-9), “rosto” e “novo” (l. 12 e 14); repetição de “cinzas” (l. 6 e 10), como há em “ashes” no original, e de “luz” e “reluz” (l. 11 e 13), como há entre “light” e “starlight” no original e de “velho/ velha” (l. 3, 11 e 13), como ocorre com “old” no original. A ordem das imagens permanece a mesma também na tradução: primeiro, define-se o envelhecimento a partir da imagem de um homem em uma cama, próximo a uma lareira, vulnerável e à espera de uma velha, que leva a ele um trago, numa panela; então, cria-se outra imagem, da velha surgindo por entre as cinzas, em comparação a uma antiga luz, que retorna e incide novamente sobre a terra assim como o rosto da velha parece ressurgir das cinzas. Ademais, o poema original traz a aliteração de sons sibilantes, como em “she”, “comes”, “ashes” e “starlight”, em alternância com consoantes oclusivas, como em “huddled”, “put”, “pan” e “bed”. Essa cadência só parece ser interrompida pela digressão que caracteriza a mulher a partir do que pode ser lido como uma história do passado, “Who loved could not be won / Or won not loved / Or some other trouble” (l. 7-9), que apresenta a assonância da vogal “o”. Em português, tentei propor relações sonoras similares, como a sibilância de “envelhecer”, “espera”,

“cinzas”, “surgindo”, “rosto”, “luz” e “estrela”, e as oclusivas, como em “tremendo”, “traz”, “trago” e “tina”; e na sequência a que chamei de digressão, para que não se perdesse a rima, optei por alternar as consoantes a serem aliteradas, não mais “t” e “tr”, como no início, mas “c” ([k]) e “g” (“com”, “qualquer”, “questão”, “conquistara”), buscando termos com vogais mais fechadas quando possível (“ou”, “amor”, “paixão”, “questão”). Após esse trecho, retorna a presença dos sons sibilantes.

3.6. SIX POÈMES

Diante da disposição destes seis poemas como conjunto por publicações anteriores e pelos editores Lawlor e Pilling (2012) e de seu caráter bilíngue, a organização dos textos a seguir foi mantida. Conforme propõe esta dissertação, a manutenção das movências e do bilinguismo da obra faz-se essencial, de modo que seu apagamento omitiria parte fundamental da poesia de Beckett. Ademais, conforme proposto, foram traduzidos os textos escritos em inglês pelo autor, mantendo em francês o que foi assim colocado: os três primeiros, sem tradução, e os três últimos, acompanhados das versões anglófonas e das respectivas traduções (feitas a partir do inglês).

Dos seis poemas publicados como o conjunto "SIX POÈMES" (BECKETT, 2012, p. 115-120), o primeiro, "bon bon il est um pays" (originalmente intitulado "Accul") foi escrito para Geer van Velde em fevereiro de 1947 (amigo querido que Beckett considerava um verdadeiro artista); foi publicado junto a "Mort de A. D." e "vive morte"[37] (segundo e terceiro poemas de "SIX POÈMES", respectivamente) primeiramente na revista *Cahiers des Saisons*, em outubro 1955, e depois em *Gedichte* (1959) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 395). Os três primeiros poemas, inicialmente, formaram um tipo de trilogia — o primeiro referente a um amigo vivo, o segundo a um amigo morto, e o terceiro em relação à morte que há em si (o *eu* como morto-vivo). Os últimos três poemas constituíam também um conjunto, antes de serem unidos ao outro trio sob o título "SIX POÈMES". Eram chamados "TROIS POÈMES" / "THREE POEMS": "je suis ce cours de sable qui glisse" / "may way is in the sand"; "que ferais-je" / "what would I do"; "je voudrais que mon amour meure" / "I would like my love to die". Foram publicados pela primeira vez na revista *Transitions*, em 1948, e configuram um marco na obra de Beckett por constituírem a primeira publicação do autor com versões em Inglês e Francês simultaneamente, em páginas espelhadas (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 395).

Não há manuscritos da criação dos poemas em Francês, apenas de tentativas de traduzir os poemas para sua língua materna; existem variações em outras edições publicadas — o trio já foi republicado com o poema "Dieppe", com o nome "Four poems" em *Stand: a quarterly review of Literature and the Arts*, (vol 5.1), e depois, na

---

[37] Há uma imprecisão quanto à data em que "vive morte" foi escrito, mas certamente foi em data próxima aos dois outros poemas mencionados.

edição de John Calder de 1961, como conjunto de quatro poemas também. O conjunto de seis poemas foi publicado pela primeira vez como tal na edição de Calder de 1977, *Collected Poems in English and French,* sob o título “Six Poèmes 1947-1949”. Há diversas alterações e correções feitas ao longo das republicações (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 395), mas o conjunto consiste em seis poemas: os três primeiros escritos apenas em francês — “bon bon il est un pays”, “Mort de A. D.” e “vive morte” —, e os três últimos (TROIS POÈMES / THREE POEMS) escritos em duas versões por Beckett, em francês e em inglês, conforme se dispõem a seguir.

1 bon bon il est un pays

où l'oubli où pèse l'oubli

doucement sur les mondes innommés

là la tête on la tait la tête est meurt

5 et on sait non on ne sait rien

le chant des bouches mortes meurt

sur la grève il a fait le voyage

il n'y a rien à plaurer

ma solitude je la connais allez je la connais mal

10 j'ai le temps c'est ce que je me dis j'ai le temps

mais quel temps on affamé le temps du chien

du ciel pâlissant sans cesse mon grain de ciel

du rayon qui grimpe ocellé tremblant

des microns des années tènebres

15 vous voulez que j'aille d'A à B je ne peux pas

je ne peux pas sortir je suis dans um pays sans traces

oui oui c'est une belle chose que vous avez là une bien belle chose

qu'est-ce que c'est ne me posez plus de questions

spirale poussière d'instants qu'est-ce que c'est le même

20 le calme l'amour la haine le calme le calme

Mort de A.D.[38]

1 et là être là encore là

pressé contre ma vieille planche vérolée du noir

des jours et nuits broyés aveuglément

à être là à ne pas fuir et fuir et être là

5 courbé vers l'aveu du temps mourant

d'avoir été ce qu'il fut fait ce qu'il fit

de moi de mon ami mort hier l'oeil luisant

les dents longues haletant dans as barbe dévorant

la vie des saints une vie par jour de vie

10 revivant dans la nuit ses noirs péchés

mort hier pendant que je vivais

et être là buvant plus haut que l'orange

la coulpe du temps irremissible

agrippé au vieux bois témoin des departs

15 témoin des retours

---

[38]As iniciais do título de "Mort de A. D." remetem a Arthur Darley, um médico amigo de Beckett (com quem trabalhou durante sua atuação na Cruz Vermelha em Saint-Lô, em 1946) que morreu em 1948, aos 40 anos, em Dublin — em decorrência de uma tuberculose. Darley era um músico talentoso que tocava violino, piano e violão, e pacientes dele lembram-se de "le grand Sam" (referência a Beckett) tocando piano acompanhado por Darley no violino (Gaffney [*Healing Amid the Ruins,* 24, 55] apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 395). O poema foi escrito de certa forma em homenagem a ele, como uma resposta à sua partida, mas também como reação às ironias da morte, porque Darley faleceu justamente em decorrência da doença que tratava nos outros (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 395).

1 vive morte ma seule saison

lis blancs chrysanthèmes

nids vifs abandonnés

boue des feuilles d’avril

5 beaux jours gris de givre

3.6.1. “je suis ce cours de sable qui glisse” / “my way is in the sand flowing”

1 je suis ce cours de sable qui glisse

entre le galet et la dune

la pluie d’été pleut sur ma vie

sur moi ma vie qui me fuit me poursuit

5 et finira le jour de son commencement

cher instant je te vois

dans ce rideau de brume qui recule

où je n’aurai plus à fouler cest longs seuils mouvants

et vivrai le temps d’une porte

10 qui s’ouvre et se referme

1 my way is in the sand flowing

between the shingle and the dune

the summer rain rains on my life

on me my life harrying fleeing

5 to its beginning to its end

my peace is there in the receding mist

when I may cease from treading these long shifting thresholds

and live the space of a door

9 that opens and shuts

1 meu caminho está na areia correndo

entre os seixos e as dunas

a chuva de verão chove em minha vida

em mim minha vida se esvaindo escapando

5 para seu início para seu fim

minha paz está lá na névoa que esmaece

quando eu puder parar de pisar nessas velhas inconstantes soleiras

e viver o espaço de uma porta

9 que abre e fecha

O poema “my way is in the sand flowing” (tradução de “je suis ce cours de sable qui glisse”) é estruturado a partir de versos irregulares, sem rima; no entanto, há aliterações e repetições presentes — sons sibilantes predominantes na segunda estrofe e “rain rains” e “on my life/ on me my life” (l. 3-4), respectivamente —, além de ecos internos, como “flowing” (l. 1) e “fleeing” (l. 4), “rain” (l. 3) e “end” (l. 5). O poema, em inglês, constitui-se a partir da imagem criada pelo eu do poema, que inicialmente afirma qual é seu caminho. Estabelece-se essa delimitação de forma imprecisa, a partir de referenciais tanto genéricos quanto inconstantes, “my way is in the sand flowing/ between the shingle and the dune” (l. 1-2): o caminho está na areia, flutuando, entre seixos e dunas. A menção a caminho, por sua vez, remete tanto a jornada quanto a destino, o que sugere uma associação entre o futuro e o movimento da água, que corre na areia, entre seixos e dunas — movimento este que é cíclico, recorrente e, se considerado o efeito da água no solo, por exemplo, com o tempo, também linear e permanente (erosão). Nota-se, assim, a sugestão da imagem da praia.

Proposta essa primeira imagem do futuro associado ao movimento da água do mar, é alçado outro tipo de movimento da água, outra etapa do ciclo da água: as chuvas. A chuva de verão chove (a redundância se faz presente no poema) sobre a vida de um indivíduo, que se coloca em primeira pessoa, e sobre ele (“the summer rain rains on my life/ on me”, l. 3-4), e estabelece-se aqui uma ambiguidade, no quarto verso. Neste trecho, “on me” pode tanto ser especificação das chuvas, mencionadas anteriormente, quanto pode ser especificação da frase seguinte, que traz a vida desse eu como sujeito de um movimento fluido (“harrying fleeing”, l. 4), direcionado ao seu início e ao seu fim. Aqui retorna a ideia de movimento cíclico, de modo que é aproximado o início do fim da vida, assim como o retorno da onda indica a formação de outra. A dissociação entre o sujeito e sua vida, por sua vez, sugere também a impotência do indivíduo diante do movimento cíclico-linear da vida e do tempo, tema recorrente na obra beckettiana.

A segunda estrofe se inicia com estrutura similar à da primeira, agora localizando não mais o caminho, mas a paz do indivíduo. Da mesma forma, também é usado como ponto de referência um elemento genérico e fugaz, a névoa que esmaece. A menção à névoa especifica o primeiro ponto determinado, lá (“there”, l. 6), de modo que é sugerida certa distância entre ela e o sujeito. Em minha interpretação, aproxima-se aqui a imagem da morte, já que paz, névoa e destino são elementos que se associam ao fim da vida (descansar em paz, fechar os olhos e não mais ver, fim comum a que todos

se direcionam). Ademais, o que corrobora para a interpretação da morte são os versos que seguem, em que é especificado um ponto no tempo, pela primeira vez no poema: o momento em que esse indivíduo parar de pisar nas soleiras inconstantes e viver o espaço de uma porta que abre e fecha. As soleiras, aqui, representam limites, fronteiras, e é possível interpretá-las como os limites entre a vida e a morte, às vezes tão obscuros. O espaço de uma porta que abre e fecha remete, mais uma vez, ao movimento de ida e vinda, e é justamente seu fechamento que encerra o poema, sugerindo, mais uma vez, a morte — inescapável.

Ao analisar o poema, Perloff afirma que desde a primeira linha, ele se mostra enigmático, e a versão em inglês não resolve os mistérios em questão (PERLOFF, 2010, p. 217). A autora reitera o fato de que são propostas essas imagens abstratas, como a do caminho arenoso entre as dunas e os seixos, sem que haja esclarecimento ou resposta. Ademais, a autora destaca que a vida tanto escapa quanto persegue esse sujeito, e acabará no dia de seu início (PERLOFF, 2010, p. 217). A referência à porta que se abre e se fecha, nesse sentido, aparece remetendo à brevidade da vida: o curto tempo entre o abrir e o fechar de uma porta (PERLOFF, 2010, p. 217). Enquanto isso, o indivíduo continua em busca de compreender e desvendar seu caminho e sua almejada tranquilidade (mas só enxerga a vida como o rumo à morte, e a possibilidade de paz no momento final).

A autora destaca que, na versão francesa, o principal elemento estilístico presente é a repetição, que se aplica a sons, palavras e frases, mas isso não é tão intenso na versão anglófona; Perloff ainda destaca que, conceitual e estilisticamente, Beckett está tentando se encontrar com essa breve meditação sobre a vida e a morte (PERLOFF, 2010, p. 217). Apesar das comparações interessantes de Perloff entre as duas versões do poema, "je suis ce cours" não foi usado para auxiliar na tradução de "my way is in the sand flowing", uma vez que o poema em inglês se sustenta sozinho; as versões em francês foram dispostas junto aos poemas traduzidos para que se mantivessem a proposta de Beckett e as escolhas de publicação, além da edição da poesia completa do autor, que os traz da mesma maneira.

A tradução para o português teve como prioridade a recriação das imagens e dos paralelismos estruturais, buscando também não comprometer o ritmo, ainda que não fosse prioridade. As redundâncias e repetições foram mantidas, a exemplo de "a chuva de verão chove" (l. 3), "em minha vida/ em mim minha vida" (l. 3-4) e "meu caminho

está [...] / minha paz está [...]” (l. 1 e 6); da mesma forma, as antíteses também foram propostas, como em “minha vida se esvaindo escapando / para seu início para seu fim” (l. 4-5) e “quando eu puder parar de pisar nessas velhas inconstantes soleiras/ e viver o espaço de uma porta/ que abre e fecha” (l. 7-9).

3.6.2. “que ferais-je” / what would I do”

1 que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
où être ne dure qu’um instant où chaque instant
verse dans le vide dans l’oubli d’avoir été
sans cette onde où à la fin
5 corps et ombre ensemble s’engloutissent
que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
haletant furieux vers le secours vers l’amour
sans ce ciel qui s’élève
sur la poussière de ses lests

10 que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd’hui
regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
15 enfermées avec moi

1 what would I do without this world faceless incurious
where to be lasts but an instant where every instant
spills in the void the ignorance of having been
without this wave where in the end
5 body and shadow together are engulfed
what would I do without this silence where the murmurs die
the pantings the frenzies towards succour towards love
without this sky that soars
above its ballast dust

10 what would I do what I did yesterday and the day before
peering out of my deadlight looking for another
wandering like me eddying far from all the living
in a convulsive space
among the voices voiceless
15 that throng my hiddenness

1 o que eu faria sem este mundo incurioso sem rosto
onde ser não dura um instante onde todo instante
despeja no vazio a ignorância de ter sido
sem esta onda onde no fim
5 corpo e sombra juntos são tragados
o que eu faria sem este silêncio onde os murmúrios morrem
os arquejos os frenesis buscando socorro buscando amor
sem este céu que voa alto
acima do lastro cinzento

10 o que eu faria o que fiz ontem e anteontem
surgir da minha claraboia procurando outra
vagar como eu em círculos distante de tudo que vive
num espaço convulsivo
entre as vozes sem voz
15 que infestam minha ocultação

O segundo poema, “what would I do” faz referência a um poema de Beckett em francês, “Tristesse Janale” e a uma citação de Baudelaire (Cohn apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 398). O poema se apresenta em versos irregulares, com rimas e ecos internos, repetições, aliterações e assonâncias (por exemplo, “without this wave where in the end”, l. 4). O texto em questão se pauta em questionamentos retóricos metafísicos e se inicia com um sujeito se colocando em primeira pessoa, perguntando o que faria sem o mundo em que vive. Então, apresenta-se uma sequência de questões, em que a estrutura da pergunta se repete ao longo de todo o poema, ainda que seja omitida parcialmente. O quarto verso traz a segunda formulação, “[what would I do] without this wave where in the end/ body and shadow together are engulfed” (l. 4-5); no sexto verso, a terceira, “what would I do without this silence where the murmurs die”; no oitavo verso, a quarta, “[what would I do] without this sky that soars/ above its ballast dust” (l. 8-9); e, por último, “what would I do what I did yesterday and the day before/ peering out of my deadlight looking for another/ wandering like me eddying far from all the living” (l. 10-12).

Na primeira estrofe, por meio das perguntas, esse eu começa a descrever o mundo a que se refere: sem rosto, indiferente, onde toda vida é muito breve, onde todo instante revela a ignorância acumulada por ter sido humano (“where to be lasts but an instant where every instant/ spills in the void the ignorance of having been”, l. 2-3). A caracterização se aplica também à vida, descrita como uma onda que culmina em corpo e sombra sendo engolidos (“this wave where in the end/ body and shadow together are engulfed”, l. 4-5); a vida é descrita também como um silêncio em que morrem os murmúrios, os arquejos e os frenesis, aflições que viviam em função da salvação e do amor (“what would I do without this silence where the murmurs die/ the pantings the frenzies towards succour towards love”, l. 6-7). Então, é trazido o céu, que plana, voa alto, acima de todo pó (“without this sky that soars/ above its ballast dust”, l. 8-9); céu, nesse trecho, pode representar esperança, já que é comumente associado à salvação, ao paraíso, e também pode remeter ao desconhecido, tudo que está acima dos humanos.

Na segunda estrofe, a última pergunta reitera os questionamentos anteriores e é seguida por uma resposta que mais se aproxima de uma reflexão: “o que eu faria?” Faria o que fez no dia anterior e no anterior àquele, como se já vivesse sem o mundo, sem a vida, sem o céu ("what would I do what I did yesterday and the day before”, l. 10). Então, a partir do décimo primeiro verso, ele resume o que faz todos os dias: vagar em

círculos, procurando soluções, distante do que vive no mundo que, por fim, caracteriza como um espaço convulsivo em que uma multidão calada viola a ocultação desse sujeito (“peering out of my deadlight looking for another/ wandering like me eddying far from all the living/ in a convulsive space/ among the voices voiceless/ that throng my hiddenness”, l. 11-15).

Mais uma vez, com este poema Beckett aborda a temática metafísica, conforme elabora questões sobre a razão, a liberdade, o tempo e a morte. O autor, aqui, evidencia a aceitação do fim através de questionamentos sobre o meio: compreende-se a morte, mas é impossível entender a vida (e seu propósito, haja vista a condenação ao próprio fim). Ele cria isso a partir do estabelecimento de valores positivos que são reafirmados a partir da especulação acerca de sua ausência; a pergunta “o que eu faria sem aquilo?” reforça a ideia de que este elemento tem função e tem valor na vida desse sujeito questionador, de modo que sua ausência seria sentida. A escrita de Beckett, no entanto, não deixa de ser ambivalente (e realista) nesse momento, já que justamente os elementos valorizados — mundo, vida, paz, esperança — são descritos de forma negativa: nesse mundo “sem rosto e incurioso”, por exemplo, a vida é muito breve e sem sentido, o que culmina em angústia. Reitera-se, então, a partir dessa exaltação ambígua da vida e do mundo, o tom pessimista e crítico de Beckett. Ele retrata a própria vida como: vagar “em círculos distante de tudo que vive/ num espaço convulsivo/ entre as vozes sem voz/ que infestam minha ocultação” (l. 12-15); a humanidade consistiria em vozes mudas e invasivas; o mundo seria um espaço convulsivo. Não há como fazer-se ouvir, e não há como se esconder.

O último verso traz, ainda, o termo “hiddenness” (l. 15), que literalmente denota a qualidade de estar escondido, mas também faz referência à ocultação divina (“hiddenness of God”), comumente questionada. Em português, busquei o termo mais adequado para manter o sentido e a referência, “ocultação”. De forma geral, busquei, na tradução, manter os elementos alçados por Beckett para a criação das metáforas e das imagens, incluindo os paralelismos sintáticos estruturais do poema, com a frase que ecoa inteira “what would I do without [...]” (l. 1 e 6) em alternância com a frase parcialmente oculta em “[what would I do] without [...]” (l. 4 e 8) e “what would I do [...]” (l. 10); em português, a frase que estrutura o texto é “o que eu faria sem [...]”. As repetições e redundâncias foram reproduzidas, como em “onde ser não dura um instante onde todo instante” (“where to be lasts but an instant where every instant”, l. 2), em “o

que eu faria o que fiz ontem e anteontem” (“what would I do what I did yesterday and the day before”, l. 10) e em “vozes sem voz” (“voices voiceless”, l. 14). A proposta de formulações longas e entrecortadas, como se simulassem as correções da oralidade, também foi mantida, como no caso de “o que eu faria sem este silêncio onde os murmúrios morrem/ os arquejos os frenesis buscando socorro buscando amor” (“what would I do without this silence where the murmurs die/ the pantings the frenzies towards succour towards love”, l. 6-7). O poema propõe uma escrita desesperada em que se acrescem a todo tempo novas perguntas novas explicações e tentativas de descrever e especificar elementos abstratos e impalpáveis, como a vida e o mundo. Essa realidade agonizante parece gerar essa sequência de indagações existenciais que soam como um desabafo ou um lamento, o que busquei propor de forma similar no poema em português.

3.6.3. “je voudrais que mon amour meure” / “I would like my love to die”

1 je voudrais que mon amour meure

qu’il pleuve sur le cimetière

et les ruelles où je vais

4 pleurant celle qui crut m’aimer

1 I would like my love to die

and the rain to be raining on the graveyard

and on me walking the streets

4 mourning her who thought she loved me

1 eu gostaria que meu amor morresse

e que a chuva chovesse na lápide

e em mim caminhando pela cidade

4 de luto por ela que pensou que me amasse

De acordo com Cohn, “I would like my love to die” é uma resposta ao soneto de treze linhas de Yeats intitulado “He wishes his Beloved were Dead”; estabelece-se, ademais, relação entre a exploração dos pretéritos do indicativo e do subjuntivo de Beckett também com Racine (apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 398). No soneto de Yeats, o eu do poema deseja a morte da amada, pois morta ela o perdoaria e se submeteria às suas vontades, não o abandonaria. O poema de Beckett, por sua vez, se estrutura a partir de um desejo de quem enuncia o poema, no caso o mesmo desejo, surpreendente, de que seu amor morresse (l. 1). Este é seguido por mais um desejo, de que estivesse chovendo na lápide da amada e no próprio eu do poema enquanto este andasse pelas ruas de luto pela morte da amada. O último verso, nesse caso, também traz uma quebra de expectativas ao passo que a falecida é descrita como alguém que viveu uma ilusão a respeito do próprio sentimento pelo sujeito que enuncia, trazendo uma verdade por ela desconhecida: a de que ela não o amava de fato, apesar de pensar isso (“her who thought she loved me”, l. 4).

O poema em questão é composto por quatro versos, os quais rimam de acordo com o esquema “A A B B”, mas a métrica alterna versos curtos e longos. No caso das rimas, construí o poema segundo o esquema “A B B A”, com rimas imperfeitas, como no original: “morresse” e “amasse”; “lápide” e “cidade”. Estão presentes aliterações, como o som de “l” em “I would like my love to die” (l. 1), e assonâncias, a exemplo do som de “e” em “and the rain to be raining on the graveyard” (l. 2). Tanto a sonoridade quanto as rimas foram levadas em consideração para que a imagem do poema pudesse ser recriada em língua portuguesa, trazendo da mesma forma os desejos do eu do poema. Em português, pude recriar a sonoridade a partir de outros ecos e aliterações, a exemplo dos sons sibilantes em “chuva”, “chovesse” e “cidade”.

3.7. Long After Chamfort

1 Wit in fools has something shocking

2 Like cabhorses galloping.

Le sot qui a un moment d'esprit étonne et scandalise comme des chevaux de fiacre qui galopent.

5 The trouble with tragedy is the fuss it makes

6 About life and death and other tuppenny aches.

Le théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance à la vie et à la mort.

9 Better on your arse than on your feet,

10 Flat on your back than either, dead than the lot.

Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien: 'Il vaut mieux être assis que debout, couché qu'assis, mort que tout cela.'

14 Live and clean forget from day to day,

15 Mop life up as fast as it dribles away.

Quand on a été bien tourmenté, bien fatigué par as propre sensibilité, on s'aperçoit qu'il faut vivre au jour le jour, oublier beaucoup, enfin éponger la vie à mesure qu'elle s'écoule.

19 Ask of all-healing, all-consoling thought

20 Salve and solace for the woe it wrought.

La pensée console de tout et remédie à tout. Si quelquefois ele vous fait du mal, demandez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait, ele vous le donnera.

23 Hope is a knave befools us evermore,

Which till I lost no happines was mine.

I strike from hell's to grave on heaven's door:

26 All hope abandon ye who enter in.

L'espérance n'est qu'un charlatan qui nous trompe sans cesse; et, pour moi, le bonheur n'a commencé que lorsque je l'ai eu perdu. Je mettrais volontiers sur la porte du paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'enfer: Lasciate ogni speranza etc.

31 sleep till death

healeth

come ease

34 this life disease

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est um palliatif; la mort est le remède.

37 how hollow heart and full

38 of filth thou art

Que le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure.

Muito depois de Chamfort

1 A razão nos tolos choca tanto

2 Quanto burros de carga galopando.

Le sot qui a un moment d'esprit étonne et scandalise comme des chevaux de fiacre qui galopent.

5 O problema das tragédias é a confusão criada

6 Sobre vida, morte e outras dores baratas.

Le théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance à la vie et à la mort.

9 Melhor sobre a bunda do que de pé,

10 Deitado do que ambos, a morte do que a sorte.

Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien: 'Il vaut mieux être assis que debout, couché qu'assis, mort que tout cela.'

14 Viva e esvazie a cabeça a cada dia,

15 E, ao escoar, enxugue a vida.

Quand on a été bien tourmenté, bien fatigué par as propre sensibilité, on s'aperçoit qu'il faut vivre au jour le jour, oublier beaucoup, enfin éponger la vie à mesure qu'elle s'écoule.

19 Peça ao pensamento, capaz de tudo curar,

20 Bálsamo e consolo para a dor que ele causar.

La pensée console de tout et remédie à tout. Si quelquefois ele vous fait du mal, demandez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait, ele vous le donnera.

23 Esperança é tratante que a todos sempre trai,

A qual, até perder, não conheci alegria.

Cravei na entrada do céu o que do inferno extraíra:

26 Deixai toda esperança, vós que entrais.

L'espérance n'est qu'un charlatan qui nous trompe sans cesse; et, pour moi, le bonheur n'a commencé que lorsque je l'ai eu perdu. Je mettrais volontiers sur la porte du paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'enfer: Lasciate ogni speranza etc.

31 dorme até a morte

curar-te

vem atenuar

34 essa doença de vida

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est um palliatif; la mort est le remède.

37 que coração oco e cheio

38 de imundície és tu

Que le coeur de l’homme est creux et plein d’ordure.

Apesar de não estar incluído em edições anteriores de *The Collected Poems of Samuel Beckett* (1977), foi considerado na coletânea publicada em 2012. O poema consiste em uma espécie de tradução livre (feita de forma cômica), de algumas máximas escritas por Nicholas-Sébastien Roch Chamfort (1741-1794). Este serviu à aristocracia antes da Revolução Francesa e depois se juntou aos jacobinos; suas pretensões aristocráticas levaram à sua denúncia e a uma tentativa mal sucedida de suicídio em 1793; ele sucumbiu às próprias feridas, sete meses depois, em 13 de abril (data do aniversário de Beckett) de 1794; suas máximas (*Maximes)* foram publicadas postumamente (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 437). Em maio de 1967, Beckett disse à Ruby Cohn que encontrou algo bom em "Hope" (uma máxima sobre esperança), e pouco depois escreveu uma versão sua da máxima sob o título de uma cópia da peça *Fin de Partie*, de 1957, depois de questionarem a presença de expressões de esperança na peça; essa foi a primeira máxima de Chamfort que ele tentou traduzir para o inglês (também apareceu associada a *Endgame*, em outra ocasião).

"Hope is a Knave" foi a primeira máxima a ser publicada (*Hermathena,* 1973-summer). As primeiras seis apareceram na revista *The Blue Guitar*, em 1975. Todos os oito, escritos até novembro de 1973, apareceram pela primeira vez em *Collected Poems in English and French* (Calder, 1977), sob o título "Long After Chamfort" (BECKETT, 2012, p. 197), o qual sugere não só a distância temporal da morte de Chamfort, como também o grau de liberdade das versões em questão — o oitavo poema, inclusive, é de Pascal, não de Chamfort. Além da opção por rimar as máximas, Beckett descreveu seu processo criativo com as máximas de Chamfort como uma criação de versos cômicos, usando o termo "doggerelizing" (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 437), criado a partir do termo "doggerel", relativo ao que é cômico, burlesco. "Wit in fools", "The trouble with tragedy", "Better on your arse", "Live and clean forget", "Ask of all-healing", "Hope is a knave", "Sleep till death" e "How hollow heart" são as máximas propostas por Beckett, cada uma consistindo em uma estrofe curta com esquema de rimas.

A máxima "Hope is a knave" consiste em uma quadra escrita na forma de pentâmetros iâmbicos (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 437); além dessa, "sleep till death" é a única outra que consiste em quatro versos, no caso, curtos e mantendo um complexo jogo de palavras. Enquanto isso, as demais estrofes consistem em dísticos. No livro de que foi retirado, o conjunto "Long after Chamfort" é apresentado simultaneamente em inglês e francês: cada estrofe anglófona é seguida pela máxima

(original, de Chamfort) que inspirou a criação do irlandês. No caso das máximas, de Chamfort, é interessante notar que não são apresentadas em versos, mas de fato como frases curtas, de efeito. Na tradução, mantive o formato em que o conjunto foi apresentado em *The Collected Poems of Samuel Beckett* (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 437): traduções das máximas de Beckett seguidas pelas respectivas máximas de Chamfort e a de Pascal.

É importante notar nessa produção a persistência do tom cômico e sarcástico, marca que atravessa a obra do autor. Ademais, evidencia-se o trabalho com a sonoridade e com as palavras, proposto de forma similar ao que se vê em "Antipepsis": mesmo que a proposta e a forma sejam distintas do que as de "Long after Chamfort", as provocações formais ainda se aproximam muito do já conhecido — também por ser um jogo de palavras em relação às máximas de Chamfort —, sem revelar tanto as facetas da escrita multilíngue, entre gêneros, e a estética do empobrecimento que Beckett vem construindo com mais força após 1945. Ao mesmo tempo, não deixa de se fazer presente a provocação do meio, mesmo que de outro modo; afinal, o autor recria com bastante liberdade as máximas em questão, o que pode representar tanto uma subversão da forma das máximas, que aqui são aproximadas de ditados populares, quanto do ato de tradução — atividade importante em toda a produção do escritor.

O primeiro par de versos, qual seja "Wit in fools has something shocking/ Like cabhorses galloping", já apresenta esse caráter tonal comum a ditados que são repetidos às crianças como se fossem pílulas de conhecimento. O sarcasmo aparece aqui em duas imagens principais, o juízo nos tolos e o galope de cavalos que puxam charretes — comparação realizada a fim de ilustrar a surpresa causada pelo aparecimento de razão no discurso de alguns, aludindo ao pitoresco, ao tosco e ao improvável. Na tradução, buscou-se manter essa aproximação da ironia e do oximoro, além da sonoridade. Destaco a escolha de "burros de carga" ao invés de "cabhorses" — termo que denomina cavalos fortes usados para puxar carroças, carruagens ou equipamentos agrários — a fim de manter a imagem improvável e tosca criada pelo encontro entre o bronco e o gracioso, sem perder a concisão.

A proposição de versos metrificados e rimados, que busquei manter nas traduções para o português brasileiro, traz à tona certa infantilização, via musicalidade, do que se pretende dizer (e comumente aconselhar), consequência que não invalida o conteúdo ou a forma, e menos ainda altera a temática — majoritariamente não infantil, e

até existencial. Isso pode sugerir certa ridicularização, em tom de deboche, das máximas, ao mesmo tempo em que pode estar apenas notando o sentido da musicalidade — audição — como aliado na internalização do conteúdo. Por exemplo, em "The trouble with tragedy is the fuss it makes/ About life and death and other tuppenny aches" a musicalidade construída pela metrificação, com ritmo e rima, parece atenuar a temática da tragédia, de vida e morte; enquanto isso, a colocação sarcástica de vida e morte num rol de "dores baratas" ("tuppenny", literalmente, indica algo que custaria dois pence) é posta para concretizar uma denúncia em relação às tragédias e seu respectivo caráter (histórico) de determinar quem vive e quem morre, sem poupar os sobreviventes das diversas consequências de um desastre (seja no sentido do trauma psicológico ou de impactos no corpo físico, no andamento da vida etc.). A opção por "fuss", que denota confusão e estardalhaço, reitera, aqui, a ironia: o problema colocado em questão não é a inevitabilidade do trauma e as demais consequências de tragédias, mas sim o "estardalhaço" — excitação sem motivo, reação desproporcional — diante do que apresenta como elemento sem valor, a vida, ou a morte.

No caso de "Better on your arse than on your feet, / Flat on your back than either, dead than the lot", tem-se o sarcasmo da tentativa de manter certa positividade diante de uma realidade ruim (e muitas vezes catastrófica). No mesmo tom dos ditados populares "antes só do que mal acompanhado" e "antes tarde do que nunca", parece que Beckett propõe o riso para quem aceita uma realidade danosa e não se permite criticá-la, já que se vê sem opção melhor; de fato, as únicas opções existentes, e não são poucas, são apresentadas como indiscutivelmente piores. Beckett, comumente visto como pessimista — ou demasiado realista —, ilustra as contradições do conformismo, dos otimistas, temática que se faz presente em outras de suas obras, mesmo que apenas no tom do que é proposto, a exemplo de *Waiting for Godot,* em que a fé na chegada de Godot parece alienar os protagonistas Vladmir e Estragon da possibilidade de ação para alterar a realidade, vista por quem está de fora como terrível e insuportável. Nessa máxima, Beckett propõe uma gradação entre estar de pé, sentado, deitado e morto, através de três oposições: seria melhor estar sentado do que de pé, melhor deitado do que as opções anteriores, e melhor morto do que ter sorte — como se cada uma das posições representasse estágios de aproximação da morte. Percebe-se, no entanto, que os valores são invertidos, já que normalmente a sorte de estar vivo e a distância da morte seriam considerados preferíveis se comparadas ao fim da vida.

“Live and clean forget from day to day, / Mop life up as fast as it dribles away” apresenta tom muito semelhante ao da parelha anterior, ironizando a ideia de que a limpeza constante faria a sujeira desaparecer, mesmo que esta esteja constantemente sendo (re)produzida e se desviando das tentativas de faxina; figurativamente, a ação da limpeza (ato, não estado) sugere um movimento constante e cíclico, já que sempre haverá o que limpar, principalmente considerando que a sujeira é incontrolável, como a vida que se esvai. A opção pela ideia do esquecimento traz também a dimensão metafísica com que Beckett sempre dialoga: esquecer os acontecimentos traumáticos permitiria ao homem viver novos, e continuar limpando (ou tentando limpar) as experiências negativas de si; o esquecimento seria aqui como um motor da vida, que continua tentando escoar, enquanto o eu continua tentando ir adiante, olhando adiante, sem olhar para trás, de modo que isto traria justamente estagnação ou morte. A ironia é trazida pelo imperativo, ordenando uma ação redundante e aparentemente inútil. Nessa máxima, “clean forget” denota esquecer completamente; após falhas tentativas com a expressão brasileira “dar branco”, optei por adotar “esvaziar a cabeça”, já que a metáfora da limpeza inclui a imagem de enxugar a água que escorre. No segundo verso, em português, também optei por inverter a ordem dos termos para que se pudesse retomar a sonoridade similar no final dos versos “vida” e “dia”, já que o original traz uma rima perfeita.

O díptico “Ask of all-healing, all-consoling thought / Salve and solace for the woe it wrought” sugere também um imperativo, em tom de conselho, direcionado ao indivíduo que está desesperançoso, vivendo uma aflição: “peça pela cura”, como no sentido religioso da oração. Para findar o sofrimento, deve-se chamar a força (supostamente) superior, que tudo conhece e a todos responde, que age corretamente em todos os momentos, mesmo que por modos tortos: “Deus”. A ironia é reforçada pelo pronome “it” como agente, que parece estar retomando justamente esse pensamento de cura, e de oração, sugerindo que é o próprio o responsável por criar a angústia. É interessante pontuar que Beckett, desde o início de sua vida, tivera contato com o discurso católico e com estudos da Bíblia, e via nos defensores da religião muitas contradições, no mesmo sentido em que colecionava críticas ao conservadorismo da sociedade irlandesa em sua juventude. A temática já aparece nos primeiros poemas do autor, e parece persistir até o final de sua vida, que reflete um olhar crítico sobre a religião, mesmo que a forma da crítica mude nas diferentes fases e propostas de sua escrita.

O quarteto sobre esperança é também esclarecedor quanto às referências e ao tom de Beckett: “Hope is a knave befools us evermore,/ Which till I lost no happines was mine./ I strike from hell’s to grave on heaven’s door: / All hope abandon ye who enter in”. Afinal, a primeira máxima recriada pelo autor já traz em seu início o elemento esperança personificada em um sujeito ardiloso, tratante, que engana todos a todo tempo; no segundo verso, a esperança parece ser despersonalizada, e abandona-se a figura do tratante para que seja feita confissão justamente sobre a perda da esperança como elemento libertador em relação à felicidade — a esperança seria um limitador, que não permite ao homem ser feliz. É trazida, então, referência à *Divina Comédia* de Dante (também recorrente na obra de Beckett desde o princípio), para que se possa trazer a máxima, de fato: o letreiro dos portões do inferno ordena o abandono da esperança aos que estão entrando, mas Beckett propõe inversão sugestiva, cunhando o imperativo nos portões do paraíso, “abandonem as esperanças, vocês que entram”, caso contrário não será possível alcançar a paz. Na tradução, busquei manter a estrutura (frase de efeito; confissão; conselho), as inversões e o registro arcaico presentes na estrofe, também para que fosse possível manter a rima, a sonoridade e a complexidade da sintaxe.

A quadra seguinte, “sleep till death/ healeth/ come ease/ this life disease”, apresenta-se sem o uso de maiúsculas e com versos muito mais curtos do que as strofes anteriores, criando um texto muito mais conciso e próximo da proposta de seus últimos poemas. Ainda que formalmente possa parecer simples, tem rimas emparelhadas e ambiguidades sintáticas. O verso “sleep till death” pode ser lido como o imperativo “durma até a morte”, e o segundo verso propõe sutil mudança, já que o termo “healeth” consiste na forma arcaica de conjugar a o verbo “heal” na 3ª pessoa, no presente do indicativo, o que sugere então que a morte será agente de cura, ponto final desse sono. O terceiro verso, “come ease”, conjugado como está, não poderia ser ação da morte (se estivesse no modo indicativo, haveria um problema de concordância), então lê-se como outro imperativo, “venha amenizar”, cujo objeto seria “this life disease”, que cria um estranhamento ao propor imagem da vida como material ou qualificação para uma doença — “doença [feita] de vida”. Ainda há possível (talvez improvável) alusão a Eclesiastes, através da escolha por “healeth”, no segundo verso dessa estrofe, já que ecoa o nome “Koheleth”, oriundo do hebraico e usado no Velho Testamento em referência a Eclesiastes ou seu escritor, Salomão (COLLINS DICTIONARY).

Por fim, o último dístico, “how hollow heart and full/ of filth thou art” traz rimas internas e mantém a escolha por letras minúsculas, recorrendo também ao registro

arcaico do inglês “thou art” (“tu és”). Essa última estrofe, por sua vez, baseia-se numa máxima de Pascal, não Chamfort, e parece mais um julgamento do que um conselho ou frase de efeito. Pode simular talvez a ironia que é dedicar a vida a um deus que no final te julgara e condenará.

3.8. something there

1 hors crâne seul dedans
quelque part quelquefois
comme quelque chose

crâne abri dernier
5 pris dans le dehors
tel Bocca dans la glace

l'oeil à l'alarme infime
s'ouvre bée se rescelle
n'y ayant plus rien

10 ainsi quelquefois
comme quelque chose
12 de la vie pas forcément

something there

1 something there
where
out there
out where
5 outside
what
the head what else
something there somewhere outside
the head

10 at the faint sound so brief
it is gone and the whole globe
not yet bare
the eye
opens wide
15 wide
till in the end
nothing more
shutters it again

so the odd time
20 out there
somewhere out there
like as if
as if
something
25 not life
26 necessarily

algo lá

1 algo lá
onde
lá longe
lá onde
5 lá fora
o quê
a cabeça mais o quê
algo lá algum lugar lá fora
da cabeça

10 no som mais surdo tão curto
some e todo o globo
ainda não descoberto
o olho
se arregala
15 arregala
até no fim
nada mais
fechar de novo

então um contratempo
20 lá longe
algum lugar lá longe
como se
se
algo
25 não vida
26 necessariamente

O poema “something there” (BECKETT, 2012, p. 202-208), escrito em 1974 é considerado versão (ou tradução mais livre) de “hors crâne”. De forma similar a “dread nay”, há tentativa de resgatar uma imagem vista a distância, sem muita clareza, e o objeto observado é pouco compreensível. No entanto, o eu do poema parece descrever o que vê conforme percebe (no ato), e a descrição não é necessariamente realista, uma vez que não é possível que a visão seja apreendida e/ou descrita. Entendida a nebulosidade da imagem, o discurso se aproxima de um devaneio ou uma memória; quem tenta transmitir a mensagem, através de suas construções, aparenta ser um sujeito que, falando consigo mesmo ou com outra pessoa (que não se mostra), aponta e descreve um corpo distante que lhe chama a atenção. Sugere-se que este objeto da análise seja uma cabeça cujos olhos podem ser vistos se abrindo, até que a vida se esvai, e os olhos se congelam escancarados. O ritmo do poema, aproximado da ideia fragmentária e incômoda da fórmula de compasso complexa (dos descompassos, contratempos), altera-se conforme marca a reflexão sobre a visão, uma hipótese do que vê ou a incerteza do que foi visto (“as if something [happened], / not life, / necessarily”). É interessante notar os ecos do som de “ere” no poema, ao final de diversas palavras, pois se isolado, o termo (arcaico) denota um “antes” ou “antecipadamente”, o que contribui para a interpretação do ritmo e seus cortes.

O texto consiste em três estrofes de versos curtos não metrificados (9+9+8), ainda que marque de forma significativa a musicalidade; não há rimas, mas ecos e assonâncias, bem como a menção explícita a “*odd time*” (fórmula de compasso complexa), o que sugere um ritmo não tão usual, difícil, com “tropeços”: as pausas também se fazem presentes e importantes. A leitura, em alguma medida, evoca a “leitura em voz alta/ voz que lê”, ao mesmo tempo em que três vozes diferentes parecem alternar-se: na primeira estrofe, um diálogo entre quem vê (e aponta) e quem não vê (mas busca, tenta); a partir da segunda estrofe, uma terceira voz aparece, como se as imagens de um filme focassem na figura vista enquanto um narrador (o terceiro) entoasse os versos em questão. Outra leitura possível é a de que o sujeito que vê o objeto declama as últimas duas estrofes como se narrasse o fim de uma história, ali retratada pelo momento em que o olhar (observado) se esvazia, ao passo que se esvai a vida. A primeira estrofe faz lembrar os diálogos marcantes da dramaturgia beckettiana, aliados à característica subversão de cenário e contextualização, como se vê em *Waiting for Godot* (falas curtas e repetitivas, impossibilidade de os personagens alcançarem o que esperam [encontrar]); paira também a figura do palhaço/ tolo (*clown*) que repete,

ouve novamente e ainda não entende, similar ao personagem Estragon — um teatro quase mudo em que quase não se ouve, quase não se vê, quase não se entende (nada além da crise da impossibilidade da compreensão).

Além de um diálogo, pode-se ler também a figura de um sujeito idoso, louco ou traumatizado, lidando com seus problemas de visão e/ou de memória (e até, talvez, de audição, assimilação e emissão/ formulação, como um afásico) na tentativa de lembrar-se do que queria dizer, fazer e lembrar, num solilóquio esvaziado. Marcam-se, então, as ausências — da continuação, da pontuação e de referente palpável — e, logo, o silêncio entre versos.

O ritmo do poema parece criar um suspense crescente na primeira estrofe, até o meio da segunda (l. 15), em que se destaca um clímax — o único movimento [descrito] do objeto observado — entre as linhas 12 e 18, ao passo que uma entonação descendente, que ruma ao fim, se dá a partir do 16º verso. Há a possibilidade também de o objeto visto representar o próprio contratempo, remetendo a um tempo irrecuperável (passado perdido na guerra ou presente reflexo de um passado sem vida), bem como se pode ler um sujeito (imaterial, talvez sua alma) vendo-se [a seu corpo] de fora do corpo, morrendo, como num espelho que separa sujeito (alma, vida) e corpo. Nesse sentido, a ideia do eco faz-se importante na leitura, de modo que qualquer repetição sonora consiste em resgate do que já foi [dito] (o eco é o retorno [aos ouvidos] de um som que já foi emitido, no passado) — coloca-se em evidência também a compreensão humana linear de tempo, relevante tanto para a música quando para a compreensão de questões existenciais e metafísicas.

Há, por fim, a aliteração de "s" e assonância de tonalidades decrescentes, remetendo ao uivo do vento ou ao fluxo da água, em movimento circular e ondular, em que início e fim se unem, e o fim, ao entornar, retorna e dita o recomeço. Diante disso, o mote do poema, em que vida observa morte, remonta esse movimento ondular e circular em que vida, alma, corpo e morte dialogam, ao mesmo tempo em que sujeitos dialogam sobre um corpo vazio ou que um sujeito sem corpo reflete sobre um corpo sem sujeito. Aqui a audição e a visão parecem ser estimuladas através de um trabalho muito elaborado com o som e a voz (não-voz), ao mesmo tempo em que vivencia-se a fria imagem dos olhos vazios e distantes em um corpo também distante que deita sem vida e sem vista num plano qualquer (já que não se especifica local e/ou tempo).

Julgo importante tocar nessas questões, primeiramente, devido à presença forte e recorrente de autorreferenciações de Beckett em diversos de seus textos, e isso auxilia

na compreensão das imagens tanto quanto na determinação da leitura a ser seguida na tradução. Ademais, deve ser reiterada a relevância das questões existenciais e metafísicas na poesia beckettiana, tanto quanto da sensibilidade do autor para a música. Nesse sentido, o poema “something there” se relaciona aos poemas seguintes “dread nay”, “Roundelay” e “Thither”, pela importância da percepção de estaticidade e movimento e de outras dualidades recorrentes na produção: presença e ausência, melancolia e sarcasmo, vida e morte. A imagem de uma vastidão congelada e coberta de neve, limpidez interrompida pela presença de um único ponto negro — uma cabeça —, é mobilizada em alguns desses poemas. Alude-se ao entendimento de uma continuidade que é interrompida através da proposição de imagens e da estruturação sonora entrecortada. Figurativamente, pode-se ver a morte como interrupção da vida, ou a vida como interrupção da morte. Em “hors crâne”, o objeto parece se descolar do ambiente de forma mais marcada: fala-se da coisa (qualquer) fora do crânio (que funcionaria como mediador e barreira). Então, o crânio, que foi o último abrigo da *coisa* (agora tirada do crânio que está no gelo), num mínimo movimento tem os olhos a se abrir e escancarar, enquanto boquiaberto, não tendo mais nada em si (não vida, morte).

3.9. dread nay

1 head fast
in out as dead
till rending
long still
5 faint stir
unseal the eye
till still again
seal again

head sphere
10 ashen smooth
one eye
no hint when to
then glare
cyclop no
15 one side
eerily

on face
of out spread
vast in
20 the highmost
snow white
sheeting all

asylum head
sole blot

25 faster than where
in hellice eyes
stream till
frozen to
jaws rail
30 gnaw gnash
teeth with stork
clack chatter

come through
no sense and gone
35 while eye
shocked wide
with white
still to bare
stir dread
40 nay to nought

sudden in
ashen smooth
aghast
glittering rent
45 till sudden

smooth again
stir so past
never been

at ray
50 in latibule
long dark
stir of dread
till breach
long sealed
55 dark again
till again

so ere
long still
long nought
60 rent so
so stir
long past
head fast
64 in out as dead

non temas

1 ancorado
à deriva como um morto
até romper
longa inércia
5 breve tremor
desvela o olho
até que inerte de novo
veda-se de novo

esfera craniana
10 pálida película
um olho
sem avisar quando
enfim confrontará
não ciclope
15 uma face
sinistra

ante à
vastidão
ampla na
20 mais ardente
alvura da neve
encobrindo tudo

cabeça abrigo
solitária mancha

25 mais rápido que onde
no gelo do inferno olhos
fluem até
congelar até
bater queixo
30 roer ranger
dentes como tagarelar
frouxo de aves

veio sem
sentido e foi
35 enquanto olho
arregalado
com branco
ainda por descobrir
trépido temor
40 non a nada

de repente na
película pálida
apavorante
resplandecente feixe
45 até de repente

límpida de novo

alarido tão ido

nunca fora

no raio

50 no latíbulo

antigo escuro

trépido de temor

até romper

por tanto lacrado

55 escuro de novo

até de novo

tão antes

antigo alarido

antigo nada

60 feixe tão

tão trépido

há tanto ido

ancorado

64 à deriva como um morto

Os poemas “hors crâne” (não traduzido, em francês) e “dread nay” (BECKETT, 2012, p. 203-204) foram compostos paralelamente, como pode ser visto em manuscritos (início em 1974); ambos partiam do mesmo ponto: uma imagem impactante da *Divina Comédia*, em que Dante vê Bocca degli Abati no gelo de Antenora, o último andar do inferno, ao tropeçar e chutar sua cabeça tagarelante congelada (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 441). O primeiro rascunho é iniciado com “Là quelquechose”, o que resume a essência dos poemas seguintes; antes em prosa, “hors crâne” foi organizado em 4 estrofes de 3 versos, e Beckett afirma em carta (para George Harvey) que escreveu um poema em francês e um par obscuro em inglês, “something there” (em 1974). Há publicação com nomes diferentes (“Poème”, 1974), mas “something there” é uma versão posterior a “hors crâne”, provavelmente criada a partir do quinto ou do sexto manuscrito encontrado. Ainda segundo os organizadores, “hors crâne” foi publicado pela primeira vez em 1976, em *Minuit* (21, 13-22), e com outros 18 poemas (*Poèmes 37-39; Poèmes 47-49*); “something there” foi publicado pela primeira vez com a data “jan. 1974”, na revista *New Departures,* em 1975 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 441).

O esboço de “hors crâne”, inicialmente elaborado em prosa, toma sua primeira forma com quatro tercetos, em francês, e a partir do quinto esboço, então em inglês, o poema “dread nay” começa a ser estruturado como tal, em quadras, mas com diversas opções da quarta estrofe e sem a presença das última três. No caso de “hors crâne”, os editores sugerem a possibilidade de a escolha por tercetos constituir uma espécie de tributo à *terza rima* dantesca (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 441). Há, como nos poemas anteriores, uso de referências externas, como a menção explícita ao personagem Bocca, às sombras do inferno e ao movimento do “bater de dentes” da cegonha (*Inferno*, XXXII), além da escolha do vocábulo latino “latibulum”, que remete a uma toca ou outra espécie de esconderijo (em português, “latíbulo”) — foi possivelmente extraído dos Salmos (74:20, “the dark places of the earth are full of the habitations of cruelty”) ou de Catulo, em “furibunda latibula” (poema 63, “Super alta uectus Attis celeri rate maria”; “Borne in his swift bark over deep seas”) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 441).

Foi um mês após começar “hors crâne” (janeiro de 1974) que Beckett começou a trabalhar metodicamente em “dread nay”, cujos primeiros esboços consistem em diversas notas e foram organizados em quatro seções — cabeça; posição da cabeça; discussão; e dentro da cabeça —; na seção 2, Bocca é nomeado novamente, e há

referência explícita feita ao *Inferno* de Dante (XXXII, 44-5; e XXXIII, 1-2). Posteriormente, Beckett propõe a estrutura de 8 partes do poema:

> A. Declaração envolvendo todos os quatro; B. Cabeça só; C. Sem só; D. Posição da cabeça em sem ref. ao *Inf.* XXXII, XXXIII; E. Tumulto só; F. Olho só; G. Dentro da cabeça normalmente/ Dentro da cabeça olho abre; H. Correção (variada) envolvendo tudo (Beckett apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 442).[39]

A correspondência de Beckett com Barbara Bray indica que ele ficou estagnado nos rascunhos por um tempo, o que o levou a abandonar as tentativas por meses. Finalmente, "dread nay" foi pulicado pela primeira vez, com "hors crâne" e "something there", em *Collected Poems in English and French,* de Calder, em 1977.

Ainda segundo os autores, o poema "dread nay" compartilha a essência e o tema com "hors crâne" (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 442). O poema em língua inglesa é longo e consiste na descrição de um olho fechado orbitando, por muito tempo estagnado e fechado, até se abrir repentinamente; a mandíbula tremula exposta ao frio; o olho se fecha novamente. A descrição busca ser minuciosa ao analisar a inércia do corpo estendido e a letargia da pálpebra fechada, atentando ao mais ínfimo movimento de abrir ou fechar os olhos. Sugere-se (como em "hors crâne") a imagem de uma cabeça, única figura visível em meio à imensa superfície nevada; ela permanece inerte como um corpo à deriva, por muito tempo na superfície, aparentemente num estado de quase-morte e semi congelamento, até que seu olho se abre, arregala-se, assusta com o reflexo luminoso do branco da neve e se fecha, voltando à escuridão interna do crânio — da morte, da letargia estática. Aqui fica clara a menção à cabeça congelada de Bocca, presa ao chão gélido do inferno dantesco. O poema consiste em 8 estrofes de 8 versos cada, os quais são curtos e não metrificados.

Há repetições, rimas e ressonâncias ao longo do texto (também porque o movimento de abrir fechar se repete), além de um ritmo cheio de contratempos, como se o eu do poema tivesse muitas dificuldades para recriar a imagem e por isso sua voz fosse sempre interrompida (em um acesso de tosse, por exemplo). Há aliterações, como em "still", "stir", "stream" e "seal", mas o mais importante parece ser o ritmo, já que o movimento de abrir e fechar é tão ínfimo quanto o momento que afasta a vida da morte. As frases parecem também entrecortadas, de modo que o *enjambement* reforça a

---

[39] "A. Statement embracing all four; B. Head alone; C. Without alone; D. Position of head in without ref. to *Inf.* XXXII, XXXIII; E. Stir alone; F. Eye alone; G. Inside of head normally/ Inside of head eye open; H. Restatement (varied) embracing all" (Beckett apud LAWLOR; PILLING, 2012c).

presença dos contratempos. O registro é alto, embora o vocabulário não fuja necessariamente do inglês moderno, e há presença de termos arcaicos como “head fast”, “nay”, “nought”, “ere” etc. Não foi possível recriar o eco entre “head fast” e “faster”, já que “head fast” denota uma amarração de barco, e “faster” indica mais velocidade, e não encontrei correspondentes em português que pudessem reproduzir um eco.

O eu do poema parece ter dificuldade não apenas para resgatar e relembrar a cena, mas também para articular as palavras e emitir a mensagem, obsessivo diante de uma imagem a ponto de não conseguir prosseguir. O tempo, no poema, parece desacelerado, como se houvesse uma pausa do mundo para que com mais atenção se pudesse observar o olho na cabeça do corpo que morre (olho esse, “eye”, que parece se transmutar num eu do poema, homófono “I”). E até o corpo de que se fala — o qual se observa — parece ser continuamente interrompido, já que mesmo no inferno é invadido por vislumbres finais de vida que o impedem de alcançar o descanso da morte. O frio faz-se determinante para o texto no sentido da imagem criada e da referência ao inferno gelado de Dante; afinal, bem como a aflição da observação obcecada e obsessiva, há o frio cortante que tanto cega o sujeito analisado pelo branco da neve quanto provoca outro movimento incessante: o bater de queixos, pela tremedeira de frio (mas remetendo também à tagarelice de Bocca, em alguma instância, que até propõe certa sincronicidade entre quem morre e quem observa a chegada da morte).

Na tradução, busquei manter as características formais e, principalmente, as imagens, o ritmo entrecortado e a sonoridade. Mantive a leitura do poema como descritiva de uma cena curta, prolongada, na qual o locutor que descreve o episódio também se insere — assim, a proximidade entre quem vê e quem (ou o quê) é visto é reforçada, bem como o temor de quem prevê a própria condenação. O título “dread nay” traz o imperativo negativo “não tema”, mas utilizando forma arcaica do termo que designa negação (“nay”); em português, optou-se pela forma antiga “non” e pelo imperativo negativo “non temas” a fim de recriar o estranhamento proposto pelo arcaísmo.

3.10. Roundelay

1 on all that strand

at end of day

steps sole sound

long sole sound

5 until unbidden stay

then no sound

on all that strand

long no sound

until unbidden go

10 steps sole sound

on all that strand

12 at end of day

Rondel

1 por toda a orla
ao pôr do sol
passos soam sós
há muito soam sós
5 até de uma vez pararem
então sem som
por toda a orla
por muito sem som
até outra vez seguirem
10 passos soam sós
por toda a orla
12 ao pôr do sol

No caso dos poemas “Roundelay” e “thither” (BECKETT, 2012, p. 205-206), a aproximação temática e formal se estabelece de outra forma. A experimentação pode aproximar “Roundelay” de “Thither”, “dread nay” e “something there”, já que todos dialogam com uma estabilidade desestabilizada — a qual, depois, reestabiliza-se. Segundo os editores Lawlor e Pilling (2012c, p. 445), “Roundelay” foi publicado pela primeira vez em setembro de 1976, na revista *Modern Drama.* Beckett havia mandado esse poema, ainda sem título, para Barbara Bray, com a mensagem “a rondeau for your return”; quando mandou o texto para publicação, havia anotado “Paris, 14.11.76”, mas o poema provavelmente foi escrito em Killiney Strand (County Dublin) durante visita de do autor a sua mãe. O poema “thither” aparenta ser mais um experimento, no mesmo sentido de “Roundelay”, então, ainda que não haja confirmação, provavelmente foi escrito em 1976 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 445).

“Roundelay” é um poema curto em versos. O nome remete ao rondel, mas a estrutura não segue a forma fixa em questão; os efeitos criados pelos recursos sonoros são mantidos, bem como a criação de uma espécie de refrão “on all that strand”, seguindo as repetições de versos características do rondel; isso cria ecos e ressonâncias (como se fosse possível separar o poema em duas partes quase espelhadas). Aqui, o ritmo e a sonoridade complementam a imagem criada pelo poema, em que, no cenário silencioso de uma praia calma ao pôr do sol, o sussurro das ondas passa a ser intercalado por longos passos, solitários, que repentinamente cessam. Então, a extensão da praia é novamente tomada pelo silêncio, e os pés estáticos, até que repentinamente eles novamente se movem, voltando a andar, soando e ressoando somados à longa orla, que sussurra silenciosa.

A movimentação é descrita à distância. A sonoridade, acrescentada da presença das ondas e do movimento descrito, reforça a imagem da oscilação; as assonâncias e aliterações — “end” e “ound” e “s” — recriam também a circularidade no som, no caso em menor escala, dentro de cada verso. Observa-se que os versos terminados em “sound” têm uma entonação descendente, além de consistirem em frases mais curtas, com apenas 3 acentos (não 4, como os demais). Assim, quando o sujeito se refere ao som, cria-se uma pausa, bem como o eco do silêncio que antecede o ruído dos passos; ao mesmo tempo, parece uma desaceleração do tempo que passa, o que torna o silêncio dos passos, quando cessam, o protagonista da imagem, um clímax. É importante também observar a naturalidade do movimento das ondas do mar, que vêm e vão sem descanso, ao mesmo tempo em que, quando tocam a areia rumo à terra firme, atingem

um pequeno instante de inércia em que alcançam a maior distância possível e param por um breve instante, em que são obrigadas a retornar ao mar aberto. Paralelamente, o termo "unbidden" (l. 5) qualifica como espontânea a interrupção do movimento realizado pelo sujeito que caminha pela praia, mas também o retorno ao movimento, ou seja: ao se mover, parar é involuntário, e uma vez estático, não se pode conter o movimento.

3.11. Thither

1 thither

a far cry

for one

so little

5 fair daffodils

march then

then there

then there

then thence

10 daffodils

again

march then

again

a far cry

15 again

for one

17 so little

tão longe

1 tão longe
vai um lamento
para um
tão ínfimo
5 alvo narciso
marcha então

então lá
então lá

então lá de longe
10 narciso
de novo
marcha então
de novo
vem um lamento
15 de novo
para um
17 tão ínfimo

O poema “thither” (1976) consiste em três breves estrofes (6+2+9), compostas por versos curtos não metrificados e sem esquema de rimas; as frases se repetem em momentos diferentes do texto, formando mais uma vez um tipo de simetria entre a primeira e a terceira estrofe, sendo esta última ampliada pela inserção dos versos “again”. O poema parece retratar uma lembrança, ou observação, como no poema “Roundelay”, em que se vê a sequência mover-parar-mover. Aqui, a imagem sugere o mesmo movimento, em que se vêem pequenos narcisos brancos se distanciando em marcha, até que, quando atingem a distância máxima, (como se no horizonte de uma colina) retornassem em direção oposta: aproximando-se em marcha. Por sua vez, a metáfora da marcha mais remete ao tempo que ao movimento físico em si, já que também se pode compreender os narcisos brancos como símbolo da primavera e da juventude. Destaca-se a passagem do tempo e das estações — “then there/ then there” seria, de algum modo, o outono, momento em que voltamos a nos aproximar da primavera —, bem como é acrescentada uma noção de recorrência na última estrofe, em que “again” é acrescentado três vezes: indica a repetição da marcha; a repetição da distância; a repetição do sujeito (narcisos) da movimentação; logo, a circularidade do tempo. A figura da marcha também reforça a ideia da intensidade e do vigor com os quais essa oscilação se dá, visto que é tão difícil frear a marcha quanto é impossível retardar o tempo e o envelhecimento.

A imagem criada pelo poema se parece com uma lembrança ou memória vaga retornando à superfície das palavras, o que, somado à ideia da fugacidade da juventude, aproxima a possibilidade de a voz do eu do poema pertencer a um idoso nostálgico saudoso da vitalidade, por exemplo, ou um adulto ansioso e melancólico diante da vida que escapa de seu controle. Os três momentos do poema são marcados por “thither”, na primeira estrofe, sugerindo a direção da movimentação para longe; “there”, na segunda estrofe, indicando o ápice da amplitude percorrida; e “thence”, na última estrofe, marcando o retorno a um lugar antes visitado (no caso, a primavera e a proximidade do sujeito enunciador). Considerando a dimensão circular sugerida na última estrofe, é possível também pensar na consciência de si e do mundo como objeto de observação e sujeito do movimento em que início e fim da vida se aproximam pela ausência de percepção e sentidos (ainda que em medidas distintas).

Os versos, compostos por 1, 2 ou 3 palavras curtas encadeiam-se em um ritmo binário, o qual pode também remeter à pulsação humana, reforçando a ideia do tempo que passa, rápido e irrecuperável. As pausas, nesse sentido, cumprem um papel

importante, já que não há a percepção do movimento se não houver a percepção da estabilidade (*stasis*). Se pensado em escala individual, o movimento da vida não seria circular, de fato, mas ondular — ao passo que o homem não tem controle sobre seu corpo e sua consciência enquanto criança e enquanto idoso — e linear — pois o envelhecimento é progressivo e irrefreável. Mesmo assim, a circularidade referente à recorrência do percurso percorrido pelos narcisos pode ser associada ao fato de que anualmente a primavera vai e vem, bem como para todos os humanos a vitalidade vem e vai, individualmente, a todo o tempo. Sugere-se, ainda, a inversão do papel do agente, já que não é o homem que se move, mas o mundo ao seu redor — nesse sentido, mesmo que fique parado, as primaveras continuarão a oscilar. Por fim, a expressão "fair daffodils" no poema dialoga com o poema inglês "To Daffodils", de Robert Herrick; ele também coloca os narcisos como representantes da primavera, que passa muito rapidamente, sem que se possa impedir as flores de murchar e secar — no final do poema, ele compara o destino do narciso ao destino do homem: a morte.

3.12. The Downs

1 the downs
summer days on the downs
hand in hand
one loving
5 one loved
back at night
the hut

no thought
thoughtless on
10 under the sun
hand in hand
one loving
the other loved
thoughtless back
15 night

on till the cliff
the edge
hand in hand
gazing down
20 the foam
no further
the edge
the foam

no speech
25 speechless on
under the sun
hand in hand
till the edge

speechless back
30 the hut
night

the bridge
winter night
wind
35 snow
gazing down
the flood
foaming on
black flood foaming on

40 no thought
gazing down
meaningless flood
foaming on
winter night
45 wind
snow
no meaning

light
from the banks
50 lamplight
to light the foam
the snow
faintly lit
the foam
55 the snow

Os Vales

1 os vales
dias de verão nos vales
de mãos dadas
um amando
5 um amado
de volta à noite
a barraca

pensamento ausente
sem pensar
10 sob o sol
de mãos dadas
um amando
o outro amado
sem pensar de novo
15 à noite

seguindo até o penhasco
o abismo
de mãos dadas
olhando para baixo
20 a espuma
nada além
do abismo
da névoa

nenhuma palavra
25 sem palavras ainda
sob o sol
de mãos dadas
até o abismo
sem palavras de novo

30 a barraca
noite

a ponte
noite invernal
vento
35 neve
olhando para baixo
a enchente
espumando
enchente negra ainda espumando

40 pensamento ausente
olhando para baixo
enchente sem sentido
espumando ainda
noite invernal
45 vento
neve
nenhum sentido

luz
detrás dos montes
50 lamparina
para iluminar a espuma
a neve
pouco acesa
a espuma
55 a neve

O poema “The Downs” (BECKETT, 2012, p. 207) foi publicado pela primeira vez no *Sunday Times*, em janeiro de 1989 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 446). Em *Poems 1930-1989*, afirma-se que Beckett não conseguia se lembrar de quando havia escrito o poema, mas havia alegado que o texto surgiu em sua mente quando olhava para o Tâmisa, da Ponte Waterloo; Calder sugere que o poema possa ter sido escrito em 1964, no entanto, de acordo com manuscritos, o poema parece ter sido escrito mais tarde, em data próxima a 1977 (Calder apud LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 446).

“The Downs” tem qualidade similar a “Roundelay” e “thither”, mas de forma mais estendida (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 446). O poema se estrutura em sete estrofes de oito versos curtos (salvo a primeira, que tem sete versos), irregulares, e não são formadas orações: as imagens são constituídas de forma fragmentária, a partir de estrofes que se assemelham a listas, nas quais são elencadas circunstâncias, paisagens, objetos e ações. Cada estrofe parece descrever uma cena curta, e as cenas se complementam, formando uma narrativa maior — a qual, por sua vez, acompanha a mudança das estações. Conforme comentam os editores, as quatro primeiras estrofes usam “hand in hand” como um refrão e se passam no verão, enquanto as três últimas ocorrem no inverno, sobre uma ponte, então na cidade (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 446). Evidentemente, esse poema compartilha com os anteriormente comentados a temática da passagem do tempo e das estações, também através de uma construção complexa, com diversas camadas.

Parte-se da imagem de dias de verão em um vale, em que há duas pessoas de mãos dadas, aparentemente em um relacionamento amoroso. Beckett constrói a cena listando primeiro elementos de fundo, e depois as personagens (“the downs/ summer days on the downs” para o fundo, l. 1-2; “hand in hand/ one loving/ one loved” para as personagens, l. 3-5). O primeiro ruído se faz presente justamente na menção às duas pessoas, de mãos dadas: apesar de haver um relacionamento amoroso, sugere-se que o sentimento não é recíproco, pois os dois sujeitos não se amam: um deles ama enquanto o outro apenas é amado. Após o primeiro quadro, ainda na primeira cena (estrofe), anoitece, e é apresentada uma cabana como cenário (“back at night/ the hut”, l. 6-7).

A segunda cena passa a trabalhar com elementos mais abstratos dessa narrativa, dividida em cenas menores: destaca-se a persistência da ausência de pensamentos (“no thought/ thoughtless on”, l. 8-9), e novamente é dia. As duas pessoas permanecem de mãos dadas, uma amando, a outra amada. Novamente, sem pensamento, e anoitece. A

terceira e a quarta estrofes apresentam mais uma mudança de cenário, em que os indivíduos se aproximam de um penhasco (“on till the cliff/ the edge/ hand in hand/ gazing down/ the foam/ no further/ the edge/ the foam”, l. 16-23). Mais uma vez, a cena é construída por meio de uma listagem de cenário, ações ou movimentos. Ainda de mãos dadas, os dois sujeitos se aproximam de um precipício; na beira, flertam com o abismo, olhando para baixo, vendo a espuma formada pelas ondas do mar que batem na encosta provavelmente rochosa. A quarta estrofe dá destaque ao silêncio persistente entre os indivíduos, e no ambiente. É dia, nesse momento, e ambos continuam de mãos dadas, na beira do precipício, em silêncio, até retornarem à cabana, à noite.

A última menção explícita ao par é feita na segunda estrofe, mas a terceira e a quarta repetem a expressão “hand in hand”, que estende a imagem do casal, como num refrão. Na terceira estrofe, também aparece a expressão “gazing down”, sugerindo que ambos estão olhando para baixo do penhasco, para o abismo. Tal ação é retomada também na quinta e na sexta estrofe, mas nesse caso, sem outras menções à presença dos sujeitos, é possível que apenas um deles tenha resistido à tentação do vazio. De qualquer forma, permanece a sensação de que quem está presente na cena (seja só ou acompanhado) vive uma solidão silenciosa.

A partir de então, ainda que haja a menção ao ato de mirar o abismo até a penúltima estrofe, ficam mais em evidência nas últimas três cenas as mudanças do cenário, e do tempo. A partir da quinta estrofe, dá-se destaque a uma inundação ou enchente (“flood”, l. 37), que é associada à espuma e ao movimento da água que a produz. No primeiro verso dessa estrofe, introduz-se a ponte (“bridge”, l. 32), um novo cenário, aparentemente mais urbano (conforme sugerido pelos editores Lawlor e Pilling). A mudança de cenário marca também o início de outra estação, o inverno, que tem seu ciclo iniciado pela noite (“winter night”, l. 33), no poema, ao contrário do verão, que é marcado pelos dias de verão (“summer days”, l. 2). Ainda em comparação à estação de verão, há nesta a mudança entre dias e noites, enquanto no inverno apenas há menção às noites. Alternam-se vento, neve e a água em movimento (“wind/ snow/ [...] the flood/ foaming on”, l. 34-38), gradativamente, até que, na última estrofe a neve persiste, a água parece movimentar-se menos e já não há vento (“the snow/ [...] the foam/ the snow”, l. 52-55). Aparentemente, na quinta estrofe há um observador em uma ponte, repetindo o movimento anterior: olhando para baixo, mirando a espuma formada pela água, que corre sob a ponte.

As imagens da observação da espuma formada pela água parecem se sobrepor, e passa a ser destacada a persistência da formação de espuma na inundação ("the flood/ foaming on/ black flood foaming on", l. 37-39; "meaningless flood, foaming on", l. 42-43), remetendo ao movimento contínuo, persistente e inescapável da água. A sexta estrofe acrescenta o que parece ser um momento de consciência do indivíduo que olha para baixo, mas não encontra nem agrega sentido algum ao movimento da água corrente ("no though/ gazing down/ meaningless flood/ foaming on/ [...] no meaning", l. 40-47).

A ausência de pensamento ou sentido ecoa o que aparece nas estrofes de número par: a segunda apresenta já nos dias de verão esse vazio persistente ("no thought/ thoughtless on/ under the sun/ hand in hand/ one loving/ the other loved/ thoughtless back/ night", l. 8-15); a quarta apresenta, no fim do verão, a ausência de palavras em estrutura similar ("no speech/ speechless on/ under the sun/ hand in hand/ till the edge/ speechless back/ the hut/ night", l. 24-31); a sexta, já no inverno, altera a estrutura para novamente remeter à ausência de pensamento ("no thought/ gazing down/ meaningless flood/ foaming on/ winter night/ wind/ snow/ no meaning", l. 40-47). A paralisação diante do movimento da água, acompanhada da impossibilidade de produzir discurso, pensamento ou sentido, é reiterada pelo vocábulo "on", presente entre a segunda e a sexta estrofes para marcar a persistência do estado do(s) sujeito(s) (sem palavras, sem pensamentos, sem sentido) e do movimento da água (movendo-se e produzindo espuma, espumando).

Ainda nessa situação, a sétima estrofe menciona a espuma mais duas vezes, mas não mais seu movimento. Aqui a espuma é antecedida por artigo determinado ("to light the foam/ [...] the foam", l. 51 e 54), bem como a neve: elementos conhecidos, agora parecem fazer parte do cenário de forma estática. Acrescenta-se também a única menção a uma luz durante o inverno: uma luz que surge por detrás das encostas, uma lamparina que ilumina a espuma e a neve. A luz, na última estrofe, poderia simbolizar o momento final, da morte, mas o elemento da lamparina ("lamplight", l. 50) parece desestruturar isso, sugerindo novamente uma presença humana, a urbanização, e a intenção de iluminar, enxergar. A luz também está associada a tranquilidade, esclarecimento e solução, pois aparece no momento em que não há mais vento ou movimentação na água. Então, a temática da racionalidade aqui seria tanto exaltada (reforçada pela lamparina), quanto questionada (ao associar solução e morte e ao ceder, para tal, ao impulso suicida, irracional). A associação entre luz e morte também faz

parte da mitologia cristã, e a associação à racionalidade é reforçada pela comparação do abismo à ausência de palavras, de sentido e de pensamentos — silêncio. Aparentemente o cenário é esvaziado.

A tradução de "The Downs" teve como enfoque principal recriação das cenas, em cadência similar à proposta por Beckett. A polissemia de "downs" compõe a multiplicidade de camadas do poema, já que se refere a vales e baixadas, geograficamente, mas remete aos outros usos do termo "down", que pode funcionar como advérbio, adjetivo e preposição em inglês, sugerindo a direção "para baixo", mas também desamparo, rebaixamento, destruição e as figuras que o movimento descendente pode sugerir. Logo, as temáticas da solidão, do olhar para baixo do abismo ou da ponte (flerte com o precipício), do desamparo e da (auto)destruição — todas presentes no poema e sustentadas por outros elementos — são unidos pelos significados do termo que dá titulo ao poema.

Ainda que a recriação das cenas tenha sido prioridade na tradução, buscou-se também propor sonoridade similar: o texto original apresenta aliteração de sons nasalados e sibilantes ("foam", "flood", "snow", "thoughtless", "one", "on", "foaming" etc.) e assonância de vogais fechadas. Na tradução, foi possível propor aliteração das sibilantes, principalmente, sugerindo a fluidez e a passagem do tempo, a exemplo de "pensamento ausente/ sem pensar/ sob o sol" (l. 8-10); também foi possível criar outras aliterações, como em "verão nos vales". Ademais, buscou-se manter a assonância de vogais fechadas e graves, como em "snow", "foam" e "on".

3.13. one dead of night

1 one dead of night
in the dead still
he looked up
from his book

5 from that dark
to pore on other dark

till afar
taper faint
the eyes

10 in the dead still

till afar
his book as by
a hand not his
a hand on his
15 faintly closed

for good or ill

17 for good and ill

uma hora morta

1 uma hora morta
num silêncio sepulcral
ele olhou para cima
de seu livro

5 daquele breu
para dissecar outro breu

até longe
afilarem
os olhos

10 num silêncio sepulcral

até longe
seu livro como se em
uma mão não a sua
uma mão na sua
15 suavemente pousou

para o bem ou para o mal

17 para o bem e para o mal

Segundo Lawlor e Pilling (2012c, p. 447), o poema “one dead of night” (BECKETT, 2012, p. 209) foi escrito em Stuttgart, em junho de 1977, quando Beckett visitou a cidade para dirigir suas peças para televisão *Ghost Trio* e *...but the clouds...;* foi publicado pela primeira vez na revista *Poetry Review* (86.3, autumn, 9), em 1996. Manuscritos mostram um poema muito mais longo do que o que chegou a ser publicado (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 447), mas não foi possível encontrar essa versão anterior. Também com jogos de palavras, versos curtos e rimas, foram priorizados os recursos sonoros e as imagens. O poema é estruturado em sete estrofes assimétricas de versos curtos, irregulares. Inicia-se com a proposição de um cenário genérico, na escuridão da madrugada, silenciosa; então, é apresentado um homem (“he”, l. 3) que estivera lendo, mas levantou o olhar por detrás do livro. A primeira estrofe traz essa situação através de jogos de palavra, por exemplo, com a expressão idiomática que dá título ao poema (“one dead of night”, l.1 e título) e “in the dead still”, frase que remete à expressão “still life” (em português, “natureza morta”).

A partir da segunda estrofe, são propostas frases mais ambíguas e fragmentárias, incompletas. A ação do homem é descrita, na primeira estrofe como olhar para o alto de seu livro (“he looked up/ from his book”, l. 3-4), e a segunda traz verso similar, substituindo livro por escuridão (“from that dark”, l. 5), como se reformulando a frase anterior. O livro, nesse sentido, é associado à escuridão, que remete a obscuridade, desconhecimento, desamparo. Ainda na segunda estrofe, o verso que segue também tenta especificar o modo da ação realizada, mencionando a direção do olhar: ele olhou por cima do livro, daquela escuridão, para se dedicar a outra escuridão. A terceira estrofe dá sequência à ação. O movimento anterior ocorre até que os olhos se afilam. Há uma ambiguidade no segundo verso da estrofe já que “taper” e “faint” ambos podem funcionar como adjetivos, substantivos ou verbos. A leitura do poema, no entanto, sugere a imagem de que os olhos se comprimiram. Até essa metade do poema, destacam-se a escuridão, o silêncio, os olhos do sujeito e suas respectivas ações.

A partir da quarta estrofe, não há mais menção à escuridão. A estrofe consiste na repetição do segundo verso do poema, “in the dead still” (l. 2 e 10), de modo que se reitera o silêncio, quebrando a narração que vinha se construindo acerca do movimento do olhar, nos versos anteriores. A quinta estrofe se inicia de modo similar à terceira, dando novamente sequência à ação: uma mão, não a do homem, fecha seu livro. É importante dar destaque ao campo semântico explorado aqui por Beckett: o da morte, da escuridão etc. As menções ao cenário e ao silêncio são feitas através de expressões que

contêm “dead” (morto, em português). A narração de como o livro é fechado é feita com bastante suspense, e se sugere uma fantasmagoria pela forma como a mão alheia se aproxima do homem e interfere em sua situação.

A quinta e a sexta estrofe consistem cada uma em um verso, e ambas são paralelas: “for good or ill/ / for good and ill” (l. 16-17). Expressão presente no discurso religioso, é primeiro colocada como tal e depois alterada, o que foi mantido no português: “para o bem ou para o mal/ / para o bem e para o mal” (l. 16-17). O par formado pelos versos ecoa os primeiros dois, do poema, que também trazem um jogo de palavras entre si, com as expressões “one dead of night” e “in the dead still”: a primeira remete ao que, em português, se coloca como “a calada da noite” ou “uma hora morta”, a madrugada calada; a segunda denota um estado de calma e silêncio total. Ambas contêm a presença de “dead” (“morto”). Em português, ainda que “a calada da noite” tivesse um jogo semântico com “silêncio sepulcral”, optou-se por “uma hora morta”, para que não se perdesse a presença da palavra “morte” no poema. Ademais, “in the dead still” (l. 2 e 10) rima com as expressões das últimas duas estrofes, o que fica evidente na leitura, já que as estrofes consistem em versos isolados; na tradução, foi possível recriar a rima entre “mal” e “sepulcral”.

3.14. ‘mirlitonnades in English’

Mirlitonnades

1 en face
le pire
jusqu’à ce
qu’il fasse rire

*

5 rentrer
à la nuit
au logis
allumer

éteindre voir
10 la nuit voir
collé à la vitre
le visage

*

somme toute
tout compte fait
15 un quart de milliasse
de quarts d’heure
sans compter
les temps morts

*

fin fond du néant
20 au bout de quelle guette

l’oeil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce ne fut que dans ta tête

*

25 silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d’une parole sans passé
d’avoir trop dit n’em pouvant plus
30 jurant de ne se taire plus

*

écoute-les
s’ajouter
les mots
aux mots
35 sans mot
les pas
aux pas
un à
un

*

40 lueurs lisières
de la navette
plus qu‘un pas s’éteignent
demi-tour remiroitent

halte plutôt

45 loin des deux
chez soi sans soi
ni eux

*

imagine si ceci
un jour ceci
50 un beau jour
un beau jour ceci
si ceci
cessait
imagine

*

55 d'abord
à plat sur du dur
la droite
ou la gauche
n'importe

60 ensuite
à plat sur la droite
ou la gauche
la gauche
ou la droite

65 enfin
à plat sur la gauche
ou la droite
n'importe
sur le tout
70 la tête

*

flux cause
que toute chose
tout en étant
toute chose
75 donc celle-là
même celle-là
tout en étant
n’est pas
parlons-en

*

80 samedi répit
plus rire
depuis minuit
jusqu’à minuit
pas pleurer

*

85 chaque jour envie
d’être un jour en vie
non certes sans regret
un jour d’être né

*

nuit qui fais tant
90 implorer l’aube
nuit de grâce
tombe

*

rien nul
n’aura été
95 pour rien
tant été
rien
nul

*

à peine à bien mené
100 le dernier pas le pied
repose en attendant
comme le veut l’usage
que l’autre en fasse autant
comme le veut l’usage
105 et porte ainsi le faix
encore de l’avant
comme le veut l’usage
enfin jusqu’à présent

*

ce qu’ont les yeux
110 mal vu de bien
les doigts laissé
de bien filer
serre-les bien
les doigts les yeux
115 le bien revient
en mieux

*

ce qu'a de pis
le coeur connu
120 la tête pu
de pis se dire
fais-les
ressusciter
le pis revient
125 le pis revient
en pire

*

ne manquez pas à Tanger
le cimetière Saint-André
morts sous um fouillis
130 de fleurs surensevelis
banc à la mémoire
d'Arthur Keyser
de coeur avec lui
restes dessus assis

*

135 plus loin um autre commémore
Caroline Hay Taylor
fidèle à sa philosophie
qu'espoir il y a tant qu'il y a vie
d'Irlande elle s'enfuit aux cieux
140 en août mil neuf cent trente-deux

*

ne manquez pas à Stuttgart
la longue Rue Neckar
du néant là l'attrait
n'est plus ce qu'il était
145 tant le soupçon est fort
d'y être déjà et d'ores

*

vieil aller
vieux arrêts

aller
150 absent
absent
arrêter

*

fous qui disiez
plus jamais
155 vite
redites

*

pas à pas
nulle part
nul seul
160 ne sait comment
petits pas
nulle part
obstinément

*

rêve
165 sans fin
ni trêve
à rien

*

morte parmi
170 ses mouches mortes
un souffle coulis
berce l’araignée

*

d'où
la voix qui dit
175 vis

d’une autre vie

*

mots survivants
de l avie
encore un moment
180 tenez-lui compagnie

*

fleuves et océans
l’ont laissé pour vivant
au ru de Courtablon

près la Mare-Chaudron

*

185 de pied ferme
tout en n’attendant plus
il se passe devant
allant sans but

*

sitôt sorti de l’ermitage
190 ce fut le calme après l’orage

*

à l’instant de s’entendre dire
ne plus em avoir pour longtemps
la vie à lui enfin sourire
se mit de toutes ses dents

*

195 la nuit venue oú l’âme allait
enfin lui être réclamée
voilà-t-il pas qu’incontinent
il la rendit une heure avant

*

pas desvantage
200 de souvenirs qu’à l’âge
d’avril un jour
d’un jour

*

son ombre une nuit
lui reparut
205 s’allongea pâlit
se dissolute

*

noire soeur
qui es aux enfers
à tort tranchant
210 et à travers
qu’est-ce que tu attends

*

le nain nonagénaire
dans um dernier murmure
de grâce au moins la bière
215 grandeur nature

*

à bout de songes un bouquin
au gîte à dire adieu astreint
de chasse lasse fit exprès
d’oublier le chandelier

*

220 c’est l’heure
durcir

le coeur
partir

*

comme au
225 berceau
toute parole bue
comme au
berceau
folie à nouveau mue

*

230 lui
à son âge
lui faire ça à lui
sacré canal
lacrymal

*

235 par une faille dans l'inexistence
s'infiltrent des miasmes d'oxygene
dans le silence du pseudo-silence
de la pénombre par bonheur à peine

*

minuit mille ans d'ici
240 d'ici cinq cent midi
donc que minuit
cette nuit
ici

*

silence vide nue
245 ne vous aura jamais
tant été

vide silence

*

qu’à lever la tête
c’est la beuté
250 qu’à la
251 lever

‘mirlitonnades’ in English

1 there

the life late led

down there

all done unsaid

*

5 *ceiling*

lid eye bid

bye bye

*

bail bail till better

founder

*

10 away dream all

away

*

head on hands

hold me

unclasp

15 hold me

*

again gone

with what to tell

on again

retell

*

20 let ill alone

let ill

alone

*

nothing blest

oh sweet

25 blest all

*

ashes burning more than all

the burning all

to ashes

*

on whence

30 no sense

but on

to whence

but on

no sense

35 so on

no whence

no sense

*

poetic miscalculation

content from

40 Y to Z

95.1%

to the dearest decimal dead

incalescent

incipient

*

45 look in thine arse and write

*

tittle-tattle

marl through rattle

*

Là

aller là où jamais avant

50 à peine là que là toujours

où que là où jamais avant

à peine là que là toujours

go where never before

no sooner there than there always

55 no matter where never before

56 no sooner there than there always

*

“mirlitonnades” em inglês

1 lá

a vida levada atrasada

lá embaixo

tudo feito todos calados

*

5 *teto*

a tez do olho diz

até mais

*

escoa escoa até melhor

soçobrar

*

10 para longe sonhe tudo

para longe

*

cenho em mãos

me segura

solta

15 me segura

*

ido de novo

com o que contar

de novo de novo

recontar

*

20 deixe o mal estar

deixe estar

mal

*

nenhuma bênção

ah pombas

25 benzeram tudo

*

cinzas queimando mais que tudo

queimando tudo

até as cinzas

*

lá de onde

30 não sente

mas ainda

aonde

mas ainda

não sente

35 ainda enquanto

sem de onde

não sente

*

erro de cálculo poético

conteúdo de

40 Y a Z

95,1%

ao mais ínfimo decimal morto

incalescente

incipiente

*

45 olha para tua bunda e escreve

*

tralalá-tralalalá

estrume pela taramela

*

Là

aller là où jamais avant

50 à peine là que là toujours

où que là où jamais avant

à peine là que là toujours

vá aonde nunca foi antes

não mais cedo lá do que lá sempre

55 não importa onde nunca antes

56 não antes lá do que lá sempre

*

Um “mirliton” é uma flauta de brinquedo, e “vers de mirliton” faz referência a versos ruins ou cômicos (“doggerel or trashy verse”). Beckett escreveu “Mirlitonnades” (em francês) entre 1976 e 1980, em episódios diversos, usando pedaços de papel e até uma bolacha de cerveja; contudo, a coletânea só foi pulicada de forma completa em 1984 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 447). Os poemas referentes a “‘Mirlitonnades’ in English” (BECKETT, 2012, p. 211) foram coletados dessa forma pela primeira vez em *The Collected Poems of Samuel Beckett* (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 467). O fragmento “there” foi o primeiro a ser escrito, em 1981; “there”, “again gone” e “head on hands” foram publicados pela primeira vez na revista *New Departures* (14, 1982); “ceiling” também é datado como 1981, e no mesmo ano Beckett escreveu um texto em prosa homônimo para Avigdor Arikha; “bail”, também de 1981, foi publicado pela primeira vez em *Selected Poems 1930-1989* (Faber 2009); “away” foi publicado em um livro de poemas de uma linha só, *Orange Export Ltd 1969-86* (Paris: Flammarion, 1986). A maior parte dos poemas de “mirliton” foram escritos em 1981, salvo “tittle tattle”, escrito em 1982, e “Là / go where never before”, escrito em 1987 (primeiro em francês, depois traduzido para o inglês) e publicado pela primeira vez em *Journal of Beckett Studies,* 1992.

O conjunto de poemas “Mirlitonnades”, em francês, consiste em uma coletânea de trocadilhos e jogos de palavras, usando a língua francesa como matéria. Ainda que haja referência clara a “mirliton”, fica o espectro de “tornades”, termo francófono para tornados, o que pode aludir tanto a seu movimento circular quanto à desordem que causa. Nesse sentido, o conjunto “Mirlitonnades in English” traz a mesma proposta de usar o idioma como matéria.

O poema “there” consiste em uma quadra, que segue o esquema de rimas “A B A B”, com versos irregulares. Há aliteração de “l”, “d” e “th”. Segundo os editores, “there” responde à questão de Petruchio de *The Taming of the Shrew* (Ato IV, cena i) “Where is the life that late I led?” (em português, “Onde está a vida que tarde levei?”) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 467). O poema, então, inicia-se indicando a localização da vida levada tardiamente, “there/ the life late led/ down there” (“lá/ a vida levada/ lá embaixo”). O último verso acrescenta um comentário, que parece determinar como foi a vida: “all done unsaid” (“tudo feito em silêncio”, em português). Na tradução, foi priorizada a recriação da resposta, buscando também empregar recursos sonoros similares.

O poema “let ill alone” recria a expressão popular “leave well alone”, ou “let well enough alone”, que, segundo os dicionários Merriam Webster e Collins Dictionary (virtuais), é usada quando uma pessoa pede a outra que não interfira em algo que já está bom, para não tentar melhorar o que não precisa ser melhorado, deixar como está. Na versão de Beckett, invertem-se os valores: “let ill alone” sugere que não se interfira no que já está ruim, uma vez que o autor usa “ill” (ruim, doente) como antônimo de “well” (bom), termo central na expressão. Na tradução, optou-se pela expressão “deixe estar”, ou “deixe como está”, (equivalente a “deixe em paz”, em muitos casos), já que outras expressões idiomáticas brasileiras são muito longas e não permitiriam a proposta de um poema tão sucinto (por exemplo, “não mexa em time que está ganhando”). Assim, ainda que não tenha sido possível empregar a aliteração do “l”, a tradução tem ecos de “mal estar”, evocando, então, por via do antônimo, o “bom” que aparece no texto original também por sua ausência. Para que a expressão “deixar estar” ficasse em evidência, inverteu-se a estrutura no momento da repetição, no segundo e no terceiro versos.

Segundo Lawlor e Pilling (2012c, p. 467), “nothing blest” é uma recriação similar a “sweet fuck all”, expressão idiomática que significa “absolutamente nada”. Beckett opera novamente pela via das oposições nesse poema: em vez de “(oh) sweet fuck all”, ele usa “oh sweet/ blest all”, substituindo a palavra de baixo calão por um elemento sagrado, pela ação da bênção. Além disso, o primeiro e o último verso são invertidos: “nothing blest” e “blest all” trazem nada e tudo como componentes desse jogo de palavras. Em português, foi necessário buscar uma expressão em que algo pejorativo pudesse ser substituído por algo sagrado, e não foi possível encontrar alternativa tão óbvia. Dentre as inúmeras versões e opções criadas, pensando em diversas expressões idiomáticas que remetessem ao vazio, ao nada ou ao silêncio, optei pelo uso de “pombas”, figura que remete à ave símbolo da paz e do espírito santo, mas também interjeição de reclamação (hoje substituída por “porra”, por exemplo). Nesse sentido, foi possível manter a antítese entre o primeiro e o terceiro verso (“nothing” e “all”) com “nenhuma bênção” e “benzeram tudo”, propondo ainda a ideia da bênção. O segundo verso, “oh sweet”, individualmente pode ser lido como interjeição, mas também consiste em parte da expressão idiomática. Nesse sentido, a interjeição “pombas” cumpre a ideia da exclamação, além de poder ser lida como sujeito do terceiro verso.

Em "ashes burning more than all", Beckett fragmenta um período composto "ashes burning more than all/ the burning all/ to ashes", o que em português seria "cinzas queimando mais que todo/ o queimar tudo/ até virar cinzas". Para que fosse possível manter a ambiguidade presente em "all" (que em português se desdobra em tudo e todo), optei pelo uso do gerúndio no segundo verso, substituindo o uso do infinitivo como substantivo. Os editores destacam que "look in thine arse and write" parece ser uma brincadeira com o primeiro soneto da sequência *Astrophel and Stella,* de Sir Phillip Sidney, em cuja última linha se lê "look in thy heart and write" (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 467). Beckett traz a mesma oração, substituindo "heart" (coração) por "arse" (traseiro [vulgar]). Em vez de coração, então, optou-se por "bunda" para remeter ao traseiro de forma vulgar. Em "tittle tattle", "marl" se refere a um tipo de argila ou terra fértil que figurativamente remete ao mundo (cf. "petits caillots de marne rousse", Rimbaud, no terceiro de seus sonetos *Les Stupra*) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 468), por isso optei por "estrume", que remete a fertilidade e permite a aliteração com o primeiro verso, resgatando a aliteração e a assonância presentes no original.

Certamente esse foi um dos conjuntos mais difíceis de traduzir, pois demandou muita inventividade, e não parece estar resolvido. Recriar jogos de palavras, de forma sucinta e sutil, ao mesmo tempo em que traz muitas possibilidades, exige conhecimentos e experiências diversas. Além da própria vivência com a linguagem poética, aqui Beckett usa diversos ditados populares e expressões do imaginário europeu, além de referências literárias. Tentei, em meus textos, propor a mesma concisão e o humor, além de buscar dialogar com as mesmas imagens. De todo modo, os vocábulos monossilábicos do idioma original parecem dificultar o trabalho em português, idioma em que é mais difícil propor algo tão conciso. Nesse caso, acredito que estudo aprofundado desse conjunto e, em paralelo, dos "Mirlitonnades" francófonos permitiria aperfeiçoamento da tradução.

3.15. *Brief Dream*

1 Go end there

One fine day

Where never till then

Till as much as to say

5 No matter where

6 No matter when

Sonho Curto

1 Vá terminar lá

Num dia bem limpo

Onde nunca até então

Até tanto quanto dirão

5 Não importa o horário

6 Nem importa o recinto

O poema "*Brief Dream*" (BECKETT, 2012, p. 225) foi publicado pela primeira vez no 83º aniversário de Beckett, na imprensa irlandesa, com sua permissão (13 de abril de 1989), e depois no periódico *Journal of Beckett Studies*, em 1992; há uma versão do poema num caderno, entre "Stirrings Still" e um fragmento de uma peça não publicada, "Bare Room", sugerindo que ele trabalhou nisso provavelmente entre 1984 e 1985 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 471). Em correspondência com J. Herbert (1982), Beckett afirmou que havia escrito uma peça para a televisão de Stuttgart sobre um sonhador e seu breve sonho — referência à peça *Nacht und Träume* (1982), homônima de um "lieder" de Schubert muito conhecido e apreciado (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 471), inclusive pelo autor. A peça consiste em um texto silencioso, com apenas *fade outs* e *fade ups*; no caso do poema, efetivamente se traduzem as mudanças exclusivamente visuais de seu predecessor em seis estrofes variáveis de três batidas cada (ternárias), rimando no esquema "A B C - B A C", de modo que poderia ser musicado (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 471).

Os versos são curtos, predominantemente usando vogais fechadas e graves, o que dialoga com a proposta do poema que, já no título, determina um sonho curto, finito. O tom quase monótono, ainda que haja musicalidade e rima, também alude a certo conformismo melancólico em relação à condenação humana ao distanciamento dos próprios sonhos, inalcançáveis e intocáveis, já que não se pode determinar quando e onde são supridos os desejos — e, mesmo sem saber onde ou quando se passarão os sonhos, é para lá que o homem deve querer seguir. Nesse sentido, há oposição em relação à peça, nomeada "noite e sonhos" (tradução minha), pois o poema "*Brief Dream"* parece instaurar o fim da duração do sonho, alegadamente curto — ao contrário da escolha mais aberta por "Träume", sem delimitação temporal —, e traz a imagem diurna, em vez da noturna. Apesar da coincidência temporal e temática, o poema e a peça continuam separados e geram diferentes efeitos (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 471). Optei por tentar recriar o esquema de rimas, aliando os imperativos do texto com a imprecisão das imagens para propor um *Sonho Curto* eficaz em português.

3.16. Epitaphs

1 il ne sait plus ce qu'on lui disait

il ne sait plus ce qu'il se disait

on ne lui dit plus rien

il ne se dit plus rien

5 en se disant qu'il y a rien à dire

plus rien à dire

*

ochone ochone

dead and not gone

*

Le médecin nage

10 le malade coule

*

Ci-gît qui y échappa tant

Qu'il n'en échappe que maintenant

Hereunder lies the above who up below

14 So hourly died that he lived on till now.

Epitáfios

1 il ne sait plus ce qu’on lui disait

il ne sait plus ce qu’il se disait

on ne lui dit plus rien

il ne se dit plus rien

5 en se disant qu’il y a rien à dire

plus rien à dire

*

ochone ochone

está morto e ainda insone

*

Le médecin nage

10 le malade coule

*

Ci-gît qui y échappa tant

Qu’il n’en échappe que maintenant

Abaixo jaz o acima mencionado que acima do que há embaixo

14 Morria tão a todo tempo que até agora continuou vivendo.

A coletânea “Epitaphs” (BECKETT, 2012, p. 226) inclui poemas curtos (ou fragmentos) em francês e em inglês, com estrangeirismos do gaélico. Conforme informa a edição de Lawlor e Pilling, o poema “il ne sait plus” foi enviado a Barbara Bray com “ochone” em uma carta de 1987; “Le médecin” foi composto em 1989 em torno do nome de seu médico (Dr. Coulamy) e sua própria situação de proximidade da morte; em 1938, Beckett escreveu para Arland Ussher que havia começado uma cartilha de sintaxe francesa em formato de Xênia (“Xenien”, em alemão) — dísticos compostos de hexâmetro e pentâmetro —, e então apresenta “Ci-gît”, que foi incluído no conto “Premier Amour” (1970); sua tradução, “Hereunder”, mais longa e mais complexa, para o inglês, aparece em “First Love” (*The Complete Short Prose*) — formalmente, no entanto, o par de dísticos “Ci-gît” / “Hereunder” se aproxima mais da forma de “Gnome”, poema escrito anos antes, do que da estrutura da Xênia (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 472).

“Epitaphs” é bilíngue, como “Six Poèmes” e “Long after Chamfort”, e no caso aparenta também ser um conjunto, uma coletânea de dísticos em francês, salvo a presença de “ochone” e “hereunder” em inglês. Na tradução, foi mantida a apresentação proposta na edição usada como base, trazendo para o português apenas os versos anglófonos — a fim de manter o caráter bilíngue do texto. O termo “ochone” advém a antigos ditados do gaélico irlandês que ele provavelmente ouvira desde sua juventude; a expressão também aparece em outros poemas de Beckett e é usado em cartas a Ruby Cohn, John Beckett, Kay Boyle, Mary Manning Howe (1987-1989) (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 472). Portanto, na tradução, optou-se por manter a presença desse terceiro idioma, de modo que permanece o estrangeirismo “ochone”.

Quando “Le médecin” foi escrito, Beckett já estava ciente da aproximação do fim de sua vida; composto de trocadilhos, o dístico brinca com o nome de seu médico, Dr. Coulamy, e sua própria situação em dezembro de 1989 (ano em que veio a falecer); provavelmente também tinha em mente o célebre ditado de Heráclito de que “tudo flui, nada permanece”, e, consequentemente “ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”, como foi aludido no primeiro parágrafo do conto “Echo’s Bones” e em *Le Monde et le Pantalon* — anotações encontradas entre os manuscritos da época apontam tais relações (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 472). Beckett, como um dedicado estudante de filosofia, mantivera questões metafísicas no centro de sua escrita, e a reflexão sobre a

própria vida, a própria dimensão, faz-se presente aqui, bem como as recorrentes temáticas sobre morte, dor, agonia, desesperança, condenação e isolamento.

Entre as maiores dificuldades estiveram a concisão dos epitáfios propostos por Beckett e as sutilezas do humor proposto, além da necessidade de rimar palavras de idiomas distintos (como o caso de “ochone ochone/ dead and not gone”). Nesse sentido, a tradução de “hereunder” teve a concisão comprometida, para que a imagem e os jogos de palavras pudessem ser preservados.

3.17. what is the word

Comment dire

1 folie —
folie que de —
que de —
comment dire —
5 folie que de ce —
depuis —
folie depuis ce —
donné —
folie donné ce que de —
10 vu —
folie vu ce —
ce —
comment dire —
ceci —
15 ce ceci —
ceci-ci —
tout ce ceci-ci —
folie vu tout ce ceci-ci que de —
que de —
20 comment dire —
voir —
entrevoir —
croire entrevoir —
vouloir croire entrevoir —
25 folie que de vouloir croire entrevoir quoi —
quoi —
comment dire —
et où —
que de vouloir croire entrevoir quoi où —
30 où —

comment dire —
là —
là-bas —
loin —
35 loin là là-bas —
à peine —
loin là là-bas à peine quoi —
quoi —
comment dire —
40 vu tout ceci —
tout ce ceci-ci —
folie que de voir quoi —
entrevoir —
croire entrevoir —
45 vouloir croire entrevoir —
loin là là-bas à peine quoi —
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi —
quoi —
comment dire —

50 comment dire

what is the word

1 folly —

folly for to —

for to —

what is the word —

5 folly from this —

all this —

folly from all this —

given —

folly given all this —

10 seeing —

folly seeing all this —

this —

what is the word —

this this —

15 this this here —

all this this here —

folly given all this —

seeing —

folly seeing all this this here —

20 for to —

what is the word —

see —

glimpse —

seem to glimpse —

25 need to seem to glimpse —

folly for to need to seem to glimpse —

what —

what is the word —

and where —

30 folly for to need to seem to glimpse what where —

where —

what is the word —

there —

over there —

35 away over there —

afar —

afar away over there —

afaint —

afaint afar away over there what —

40 what —

what is the word —

seeing all this —

all this this —

all this this here —

45 folly for to see what —

glimpse —

seem to glimpse —

need to seem to glimpse —

afaint afar away over there what —

50 folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what

what —

what —

what is the word —

54 what is the word

qual é a palavra

1 louco —

louco por —

por —

qual é a palavra —

5 louco com isso —

tudo isso —

louco com tudo isso —

tendo visto —

louco tendo visto tudo isso —

10 vendo —

louco vendo tudo isso —

isso —

qual é a palavra —

isso isso —

15 isso isso aqui —

tudo isso isso aqui —

louco tendo visto tudo isso —

vendo —

louco vendo tudo isso isso aqui —

20 por —

qual é a palavra —

ver —

entrever —

parecer entrever —

25 precisar parecer entrever —

louco por precisar parecer entrever —

o quê —

qual é a palavra —

e onde —

30 louco por precisar parecer entrever o que onde —

onde —

qual é a palavra —

ali —

logo ali —

35 lá logo ali —

longe —

lá longe logo ali —

apagado —

apagado lá longe logo ali como —

40 o quê —

qual é a palavra —

vendo tudo isso —

tudo isso isso —

tudo isso isso aqui —

45 louco por ver como —

entrever —

parecer entrever —

precisar parecer entrever —

apagado lá longe logo ali como —

50 louco por precisar parecer entrever apagado lá longe logo ali

o quê —

    qual —

o que é a palavra —

54 o que é a palavra

Os poemas “Comment dire” e “what is the word” (este tradução daquele) (BECKETT, 2012, p. 226-229) consistem no último trabalho de Beckett: o manuscrito do poema em língua francesa, de 1988, foi publicado em uma edição limitada fac-símile para celebrar o 30º aniversário de La Librairie Compagnie, que tem esse nome por causa de outro trabalho do autor; em inglês, apareceu pela primeira vez postumamente (poucos dias após o falecimento de Beckett), no jornal *Irish Times,* em 25-7 de dezembro de 1989, e no *Sunday Correspondence,* no último dia de 1989 (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 474). Beckett escreveu no topo do manuscrito da versão em inglês “Keep! for end” (“Mantenha! Para o fim”, tradução minha) como se para afirmar que “what is the word” seria sua palavra final (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 474).

O poema é construído com versos curtos não metrificados. Aqui, de forma distinta em relação aos poemas anteriores, não há sugestão clara de uma imagem, mas um encadeamento de pensamentos entrecortados, tanto quanto a construção dos versos. Aparentemente, há uma sequência de pensamentos, interrompidos, por sua vez, pelas falhas da memória, o que permite entender o sujeito enunciador como alguém que enfrenta dificuldades para articular suas palavras, já que não consegue resgatar a palavra que quer usar. Como num monólogo, a voz encadeia as frases sem que haja qualquer resposta, o que toma forma de uma obsessão e uma descarga de pensamentos, similar ao que propõe *Not I* (1972) e outros de seus textos curtos em prosa. O ritmo é ditado pelas cesuras e pela sucessão de palavras semelhantes e repetidas diversas vezes; logo, a sequência dos versos se apressa, ao mesmo tempo em que as frases não se completam, o que é marcado pelo uso de travessões (em francês, “traits d’union”) — que Beckett chamava de “traits de désunion” (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 474), evidenciando sua função de cesura. Não há rimas, mas as repetições e aliterações criam uma ressonância importante para o poema.

Com essa hipótese, pode-se pensar, mais uma vez, na aproximação dos versos curtos, circulares e inacabados com os diálogos do pós-guerra, a exemplo de Estragon e Vladmir, personagens de *Waiting for Godot* (1953) que frequentemente apresentam dificuldades para recordar (e saber) onde estão, em que data e o que esperam. Assim, a ideia de circularidade e a de inevitabilidade da interrupção se complementam, indicando que as perguntas e as tentativas persistem, vão e retornam, mas não se alcança a resposta, nem o fim; logo, o sujeito questionador se condena a uma cadeia infinita de representações e reformulações da mesma questão, mesmo que em diferentes escalas, de

forma circular. Ou seja, é possível retornar a um mesmo ponto, mas não é possível encontrar um fim para aquele percurso, afinal o que deveria ser o início coincide com o fim, reiterando que não há um ou outro, só a percepção de fragmentos dessa sequência infinita de morte e vida, consciência e inconsciência, incompreensão e questionamentos, incompletude e experimentação. Ademais, isso se soma à temática da loucura e à da senilidade: quando a consciência e a autonomia se perdem.

Os editores reiteram a proximidade sonora de trechos do poema (por exemplo, "afaint afar away") em relação às últimas palavras de *Finnegans Wake*, de James Joyce ("a way a lone a last a loved a long the") (LAWLOR; PILLING, 2012c, p. 474). A fragmentação e a aproximação são curiosas justamente por Beckett resgatar um fechamento de Joyce no encerramento de sua própria obra — justamente de Joyce, de quem precisou buscar afastamento a fim de encontrar seu estilo particular. Isso parece fechar o ciclo da obra beckettiana de forma também muito simbólica, pois a partir da consciência de que "what is the word" seria sua palavra final, Beckett concretizou sua proposta de circularidade, unindo o fim ao início, ao mesmo tempo em que performa essa busca pela palavra, pela comunicação. Qual é a palavra? O que é a palavra? Como dizer? São essas as perguntas que encerram a carreira do escritor, depois de guiarem tantos de seus textos.

A maior dificuldade presente na tradução deste poema esteve relacionada à polissemia da questão "what is the word?", pois ela pode ser traduzida como "o que é a palavra?" e "qual é a palavra?", em português, e as opções em questão apresentam significados bastante distintos. Considerando a interpretação de que o poema consiste em um monólogo entrecortado pelas próprias incertezas e lacunas da memória, supõe-se que a frase "what is the word?" representaria a tentativa de um sujeito de se lembrar de uma palavra (que não alcança), como é comum, principalmente, em idosos. Nesse sentido, "como se diz?" seria o mais usual, em português, e corresponde justamente à versão francesa do poema: "Comment dire". Ainda que a tradução fizesse sentido, e ainda resgatasse o eco do poema francófono, seria apagado um termo importante tanto no poema quanto na obra de Beckett: a palavra ("the word"). Logo, optou-se por "qual é a palavra?", expressão que também representa a busca de um termo que não se consegue lembrar, mas mantém a ambiguidade de uma reflexão metalinguística e metafísica. No entanto, para que não se perdesse a questão "o que é a palavra?", leitura possível na versão anglófona, nos trechos em que o pronome interrogativo é repetido,

ou precede à pergunta completa, em outro verso, foi tomada a liberdade de traduzir “what” por “o quê”. Afinal, a múltipla possibilidade do questionamento parece superior em importância do que a repetição, que não se limita a essa pergunta, no poema em questão. Ademais, a opção por “o quê (?)” sugere a pergunta feita por alguém que tenta escutar ou se lembrar de algo, também presente em “what (?)”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou apresentar uma tradução comentada da poesia de Samuel Beckett — especificamente os poemas escritos após 1945, em língua inglesa —, amparada por um estudo da obra, com enfoque em sua poética. Foi necessário analisar o trabalho do autor na exploração das ambivalências da linguagem escrita, de suas sutilezas e de suas entrelinhas, como ponto de partida para trazer à vida, em português brasileiro, os poemas de Beckett.

Sabe-se que o autor passou sua vida criando dobraduras e extensões à sua obra, sempre surpreendendo os rótulos que a ele tentavam impor. Beckett escreveu romances, peças para teatro, peças para rádio, poesia, textos curtos, ensaios e outros, atravessando os limites do possível e tomando, como matéria, as mais profundas angústias do homem moderno. Sua leitura de mundo, crítica e desesperançosa, dá o tom dessa literatura que opera nas fronteiras, ocupa-as. Diante da desgraça e da solidão humana, dos horrores da guerra, da impossibilidade de uma comunicação ou expressão real de si, Beckett recria a arte literária à sua maneira, de forma singular dentro do contexto do século XX e do Modernismo.

Escrever a impossibilidade de dizer foi a tarefa que Beckett encontrou para si. O autor expressa a frustração decorrente de não poder dizer a urgência irremediável da comunicação, que representaria o rompimento do isolamento humano nas percepções individuais. Apesar da dificuldade, executou-o com maestria. Como dizer que não há a possibilidade de se dizer qualquer coisa? Como pode ser o silêncio retratado pela literatura? A escrita beckettiana rumava ao silêncio e, para isso, trabalhava com as pausas, os ruídos e os sons das palavras, usando as ambivalências dos signos a fim de que se inscrevessem no texto também as ausências e os ecos, que seriam apreendidos na leitura. Afinal, seus textos são composições de diversas camadas — dos véus rasgados e da linguagem esburacada a que ele almejava. A voz e os sentidos são chave, então, para a leitura de seus textos, como elementos que embasam analogias da linguagem humana — aquilo que o limita, que o prende em sua própria cabeça. Se os sentidos cerceam as ações do indivíduo no presente, é a memória que impede sua apreensão do passado, já que é falha, fragmentária e enganadora, assim como é ilusório o controle sobre ela.

Como busquei mostrar, a maestria de Beckett reside também em sua percepção da indissociabilidade de forma e conteúdo, o que lhe permitiu criar textos ainda mais complexos, em que a seleção e a combinação de palavras, e até sua ausência, são

expressivas. Ademais, escrevia em dois idiomas e traduzia seus próprios textos, ou os compunha simultaneamente, criando uma obra díptica que tanto revela uma dupla presença (em duas culturas e dois universos idiomáticos, por exemplo), quanto dupla ausência (nem lá, nem cá). Afinal, Beckett transitou entre culturas, e trabalhou justamente com as expectativas e as tradições: colocava em evidência a impossibilidade de apreender a realidade, preencher o mundo com certezas e sentir segurança. É isso que o escritor subverte: seus textos mostravam que não há como apreender a realidade, como ter certezas ou como estar seguro, se a impossibilidade de se comunicar é constitutiva.

Diante disso, busquei mostrar a potência dos poemas de Beckett frente ao restante de sua obra, além de apresentar uma tradução para o português. Ampliar o estudo da obra beckettiana, com enfoque especial em sua poesia, e traduzir os demais poemas do autor, faz-se necessário no futuro. Ainda haveria muito a se estudar a fim de complementar estas análises e realizar outras, a exemplo da relação da poesia de Beckett com a performatividade, o status de poesia de seus textos curtos não versificados e de seus poemas traduzidos, as traduções feitas pelo autor e sua concepção de tradução, a linguagem poética de sua prosa, as diferenças e permanências entre as fases de sua obra poética, sua concepção de obra de arte, sua relação com o Modernismo, a influência da música e das artes plásticas em sua obra e a vasta correspondência.

Em tempos de crise (de negacionismo científico, de "pós-verdade", de gigantescos abalos ecológicos), traduzir Beckett não deixa de fazer sentido. A identificação é urgente, pois a matéira da crise passou a ser palpável, ainda que algumas vezes tenha o efeito de paralisar. Nesse momento, é importante a ampliação de vozes artísticas críticas e subversivas, como a de Beckett, que fazem seus leitores relerem o mundo em outras perspectivas. Não só a arte que conforta e entretém deve ser valorizada em momentos de crise e angústia, mas também a arte que provoca, incomoda, manifesta e faz refletir. Só através das ciências humanas, da linguagem e das artes será possível compreender de forma crítica e ressignificar, alterar e recriar momentos históricos, expandindo as possibilidades de leitura do mundo.

Daí a relevância de estudar e traduzir esse autor cuja literatura foi intensamente política e trouxe um olhar crítico para o indivíduo, para a sociedade e suas relações internas de opressão. Olhar para a falha, para a fraqueza, para as contradições e para as incertezas é, ao contrário de uma visão conservadora da ficção e da poesia, aceitar olhar

para a realidade. Beckett coloca em evidência a relação do homem com a realidade, o que se reflete também na descrença e na desvalorização da ciência, um projeto que não é novo e se estabelece nas entranhas das relações de poder, nesse jogo de cegueira de uma sociedade superficial em que se prefere a fé na salvação à análise da danação em andamento; na qual se preferem respostas falsas, paliativas e ilusórias ao processo doloroso de (tentar) observar e compreender os problemas e as injustiças.

Assim, em meio à irrefreável fabricação de certezas e dogmas acerca da realidade, a leitura da obra de Beckett representa a força e a importância de uma literatura — uma arte, uma voz, um mundo — que se exprime através de ambivalências e dubiedades, valorizando a arte como meio de explorar as realidades que estão ao alcance. Não por acaso, o autor encerra sua obra com o poema (ou "os poemas", já que há a versão francesa, "Comment dire", e a versão inglesa) "what is the word", texto que carrega a angústia da impossibilidade de expressão ou comunicação — qual é a palavra, o que é a palavra? —, tanto quanto a convicção de que a resposta para essa pergunta consiste justamente em continuar perguntando, questionando — "o quê" é a palavra.

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, H. Porter. The legacy of Samuel Beckett: an anatomy. In: GONTARSKI, S. E. (Ed.) **A Companion to Samuel Beckett**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

ACKERLEY, C. J.; GONTARSKY, S. E.. **The Grove Companion to Samuel Beckett:** A Reader's Guide to His Works, Life and Thought. New York: Grove Press, 2004.

ALBRIGHT, Daniel. **Beckett and Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001, p. 86.

___________________________. Prefácio. In: **O despovoador; Mal visto mal dito.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

___________________________. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

BECKETT, Samuel. **Collected Poems in English and French.** New York: Grove Press, 1977.

_________________. **Como É.** Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2003.

________________. **Dias Felizes.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

________________. **Echo's Bones and Other Precipitates**. Paris: Europa Press, 1935.

________________. **Esperando Godot.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

________________. **Esperando Godot.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

________________. **O despovoador; Mal visto mal dito.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro; Prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

________________. **Obra poética completa**. [Edición, traducción, estúdio preliminar y notas de Jenaro Talens]; edición trilíngue. 4. ed. Madrid: Ediciones Hiperión, 2018.

________________. **Ossos de Eco.** Organização Mark Nixon. Tradução de Caetano W. Galindo & Rogério W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015a.

________________. Say Watt? **Harper's Magazine,** New York, ago. 2014. Mensal. Disponível em: <http://harpers.org/archive/2014/08/say-watt/>. Acesso em: 20/10/2019

________________. **Textos Para Nada.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015b.

________________. **The Collected Poems of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2012.

________________. **The Letters of Samuel Beckett:** Volume I: 1929-1940 Cambridge: Cambridge University Press, 2016a.

________________. **The Letters of Samuel Beckett:** Volume II: 1941-1956. Cambridge: Cambridge University Press, 2016b.

________________. **The Letters of Samuel Beckett:** Volume III: 1957-1965. Cambridge: Cambridge University Press, 2016c.

________________. **The Letters of Samuel Beckett:** Volume IV: 1966-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2016d.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett:** Escritor Plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERRIEL, Carlos E. O. Carlos Eduardo Berriel escreve sobre "Utopia", que faz 500 anos. **Folha de São Paulo**, 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/08/1807027-carlos-eduardo-berriel-escreve-sobre-a-utopia-que-faz-500-anos.shtml>. Acesso em: 19/6/2019.

_________________. Utopia, Distopia e História. **Editorial da MORUS** – Utopia e Renascimento. 2, 2005, p. 4-10. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel_prod_3.pdf> Acesso em: 27/06/2019.

BRYCE, Eleanor. Dystopia in the plays of Samuel Beckett: Purgatory in play. **La Clé des Langues** [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, set. 2012. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/dystopia-in-the-plays-of-samuel-beckett-purgatory-in-play>. Acesso em: 10/6/2019.

CAMBRIDGE Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/>.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva LTDA, 2019.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion.** Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 29-51.

COLLINS Dictionary. Glasgow: Harpercollins Publishers. Disponível em: <http://www.collinsdictionary.com/>.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (Org.). **Literatura e Guerra.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRAIG, George. French Translator’s Preface. In: **The Letters of Samuel Beckett:** Volume II: 1941-1956. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: **Sobre Teatro:** Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

______________; GUATTARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

ENGLISH Oxford Living Dictionary. Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>.

FERNÁNDEZ, José Francisco. “Echo’s Bones”: Samuel Beckett’s Lost Story of Afterlife. **Journal Of The Short Story In English,** -, v. 52, 2009. Disponível em: <http://jsse.revues.org/962>. Acesso em: 20/7/2016.

FITCH, Brian T. **Beckett and Babel:** An Investigation into the Status of the Bilingual Work (Romance). Toronto: University Of Toronto Press, 1988.

GALINDO, Caetano W.; GALINDO, Rogerio W. Nota dos Tradutores. In: BECKETT, Samuel. **Ossos de Eco.** São Paulo: Biblioteca Azul, 2015a.

___________________; _________________. Comentários. In: BECKETT, Samuel. **Ossos de Eco.** São Paulo: Biblioteca Azul, 2015b.

GONÇALVES, Lívia Bueloni. Posfácio: Entre o Lodo e a Luz. In: BECKETT, Samuel. **Textos Para Nada.** São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 63-77.

GONTARSKI, S. E. (Ed.) A Companion to Samuel Beckett. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

GRAHAM, Alan. ‘So much Gaelic to me’: Beckett and the Irish Language. **Journal Of Beckett Studies,** [s.l.], v. 24, n. 2, p.163-179, set. 2015. Edinburgh University Press. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3366/jobs.2015.0134>. Acesso em: 22/6/2018.

GRUTMAN, Rainier. BECKETT: A Quintessência da Autotradução? [Traduzido por Bianca Walsh e Simone Vieira Resende]. **Tradução em Revista,** [s.l.], v. 1, n. 16, p.1-11, 28 jul. 2014. Faculdades Católicas.

HARVEY, Lawrence E. **Samuel Beckett: Poet and Critic**. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

JOYCE, James. **Finnegans Wake.** Oxford University Press, 2012 [1939].

KNOTTENBELT, E. M. **Samuel Beckett:** Poetry as a Performative Act. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25781148>. Acesso em: 20/2/2019.

KNOWLSON, James. A writer's homes – A writer's life. In: GONTARSKI, S. E. (Ed.) **A Companion to Samuel Beckett**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

LAWLOR, Seán; PILLING, John. Preface. In: **The Collected Poems of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2012a.

____________________________. Aknowledgements. In: **The Collected Poems of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2012b.

_____________________________. Commentary. In: **The Collected Poems of Samuel Beckett.** New York: Grove Press, 2012c.

LEMOS, Masé. Qualidades para uma poesia sem qualidades. **Aletria,** Belo Horizonte, v.27, n.3, p. 129-146, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12446>. Acesso em: 25/08/2019.

MACHADO, Roberto. Introdução. In: **Sobre o Teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um Lance de Dados.** Organização e Tradução de Álvaro Faleiros. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MALUFE, Annita Costa. **Ler, escutar:** o tempo irreversível em Beckett. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, UFPR. Jul. 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0394-1.pdf> Acesso em 20/08/2019.

___________________. A repetição em Beckett e Deleuze. **Eutomia**, Recife, v. 20, n. 1, pp. 153-171, Dez., 2017.

____________________. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível em: < https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/230524>. Acesso em: 30/11/2019.

MOONEY, Sinéad. Beckett in French and English. In: GONTARSKI, S. E. (Ed.) **A Companion to Samuel Beckett**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

MORAN, Dermot. Beckett and Philosophy. In: MURRAY, Christopher (Org.). **Samuel Beckett:** One Hundred Years. Dublin: New Island Press, 2006. Disponível em: < https://www.academia.edu/231123/Beckett_and_Philosophy>. Acesso em: 7/6/2019.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 15/3/2020.

MORE, Thomas. **A Utopia.** São Paulo: Penguin Companhia, 2018.

MÜLLER, Adalberto. Costura & Sutura: traduzir e editar os fascículos de Emily Dickinson. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 38, n.2, pp. 581-619, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652255>. Acesso em: 6/8/2019.

NIXON, Mark (Org.). Introdução. In: BECKETT, Samuel. **Ossos de Eco.** São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. p. 11-21.

PADILHA, Priscila Genara. Esgotamento e Desamparo: apontamentos acerca da performatividade e da dramaticidade em Beckett. **O Mosaico,** Curitiba, n. 7, pp. 55-65, jan./ jun., 2012. Disponível em: < http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/66>. Acesso em: 8/6/2019.

PERLOFF, Marjorie. Beckett the poet. In: GONTARSKI, S. E. (Ed.) **A Companion to Samuel Beckett**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

PILLING, John. A critique of aesthetic judgment: Beckett's 'dissonance of end and means'. In: GONTARSKI, S. E. (Ed.) **A Companion to Samuel Beckett**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

PINTO, Julia Vasconcelos Magalhães. Tradução, mito e tragicidade: a primazia do estético em Samuel Beckett. **Cadernos Benjaminianos**, n. 9, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8619/8498>. Acesso em: 20/9/2019.

PUCHEU, Alberto; SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos (Org.). **O Duplo Estado da Poesia:** Modernidade e Contemporaneidade. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2015.

SALMISTRARO, Renan. A estética de Samuel Beckett. **Revista do SETA,** v. 6, 2012. Disponível em: <http://ocs.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/2075>. Acesso em: 20/11/2019.

SILVA, Gabriela Oliveira da. **O bilinguismo como condição da escrita:** questões de identidade e de língua em Lettres parisiennes, de Leïla Sebbar e Nancy Huston. 2016. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/143422/silva_go_me_sjrp_int.pdf?sequence=4>. Acesso em: 30/5/2018.

SISCAR, Marcos. Estados da Poesia Contemporânea. **Suplemento Pernambuco,** 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1683-estados-da-poesia-contemporânea.html>. Acesso em: 15/3/2020.

_____________. A Alavanca da Crise**:** a poesia “pós-utópica” de Haroldo de Campos. **Remate de Males,** Campinas, SP, v. 34, n. 1, Jan./Jun., 2014 p. 81-94. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635833>. Acesso em: 2/12/2019.

_____________. Poesia no contratempo: Samuel Beckett. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 95, Jan./Jun., 2017, p. 9-23. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/48821/32519>. Acesso em: 15/3/2020.

_______________. **Haroldo de Campos.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

____________. **Styles Of Radical Will**. Toronto: Doubleday Canada Ltd., 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/stylesofradical000sont/page/n7>. Acesso em 25/8/2019.

TALENS, Jenaro. Cómo decir: La poesía de Samuel Beckett. In: **Obra poética completa**. Madrid: Ediciones Hiperión, 2018.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2018.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. **Samuel Beckett e seus Duplos:** espelhos, abismos e outras vertigens literárias. 1. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2017.

VERAS, Júlia de Vasconcelos Magalhães. **A Autotradução como Princípio Poético em Samuel Beckett e Nancy Houston.** 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMG_f293f46654959ea22d24f1a04b47027b>. Acesso em: 15/3/2020.

____________________________________. Tradução, mito e tragicidade: a primazia do estético em Samuel Beckett. **Cadernos Benjaminianos**, n.9, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8619>. Acesso em: 25/08/2019.

WEBB, Eugene. **As Peças de Samuel Beckett.** São Paulo: Realizações Editora, 2012.

WEISZFLOG, Walter (Ed.). **Michaelis Moderno Dicionário Inglês & Português.** São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

APÊNDICE A

The Vulture

1 dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must
soon take up their life and walk

5 mocked by a tissue that may not serve
6 till hunger earth and sky be offal

O Abutre

1 arrastando sua fome pelo céu
de meu crânio casco de céu e terra

rebaixando-se a quem precisa
cedo assumir a vida e seguir

5 troçado por um tecido talvez em vão
6 até que fome terra e céu sejam restos

Alba

1 before morning you shall be here

and Dante and the Logos and all strata and mysteries

and the branded moon

beyond the white plane of music

5 that you shall establish here before morning

grave suave singing silk

stoop to the black firmament of areca

rain on the bamboos flower of smoke alley of willows

who though you stoop with fingers of compassion

10 to endorse the dust

shall not add to your bounty

whose beauty shall be a sheet before me

a statement of itself drawn across the tempest of emblems

so that there is no sun and no unveiling

15 and no host

only I and then the sheet

17 and bulk dead

Alba

1 antes do amanhecer você deve estar aqui

e Dante e o Logos e todos os estratos e mistérios

e a lua marcada

além do branco plano de música

5 que você deve firmar aqui antes do amanhecer

solene suave sibilante seda

ceda ao firmamento negro de areca

chova nos bambus flor de fumaça aleia de salgueiros

quem apesar de você curvado com dedos de compaixão

10 para endossar a poeira

não deve somar a sua gratificação

cuja graça deve ser uma lâmina diante de mim

uma sentença de si mesma delineada através da tempestade de símbolos

de modo que não há sol nem descerramento

15 e nem anfitrião

apenas eu e então a lâmina

17 e pilhas de mortos

Echo's Bones

1 asylum under my tread all this day
their muffled revels as the flesh falls
breaking without fear or favour wind
the gantelope of sense and nonsense run
5 taken by the maggots for what they are

Ossos de Eco

1 asilo sob meu rastro esse dia todo
seu som goza conforme a carne cai
rasgando sem que o vento ajude ou impeça
a punição do curso com sentido e sem
5 tomado por vermes pelo que eles são